CUVÎNT ÎNAINTE

Hotărît lucru, cititorii interesaţi de probleme de estetică, de istoria şi teoria artei, sunt nişte privilegiaţi. Alături de Editura Academiei şi Editura Univers care au oferit în ultimii ani versiunile româneşti ale unor opere ce marchează puncte cardinale în orientarea esteticii moderne — Croce, Lukács, Hartmann, Woringer, Pareyson ş.a. — Editura Meridiane îşi continuă cu consecvenţă efortul de a aduce în circuitul culturii româneşti, prin diferitele ei colecţii,tot ceea ce repertoriul reflecţiilor eseistice şi istorico-teoretice asupra artei poate oferi mai reprezentativ. De la Malraux la Arnold Gehlen, de la Gombrich la Dufrenne ori de la Hoffmann la Morawski şi Tatarkiewicz, volumele publicate în seriile „Biografii". Memorii. Eseuri", „Arte şi civilizaţii" dar îndeosebi în mai recent înfiinţata „Artă şi gîndire" desfăşoară un pasionant spectacol de idei, aducînd în „scenă" protagonişti de primă mărime, ce au înrîurit fiecare in mod sensibil fundamentele teoretice ale înţelegerii contemporane a artei.

Un astfel de protagonist este şi Rudolf Arnheim, *prezentat acum întîia oară publicului nostru prin cea mai reprezentativă lucrare a sa, publicată prima dată în 1954, dar retipărită între timp de cîteva ori, cu substanţiale adăugiri şi îmbunătăţiri. Devenită rapid lucrare de referinţă pentru modalitatea şi eficienţa aplicării psihologiei moderne a percepţiei la studiul artei, „Arta şi percepţia vizuală'' deschide şi închide totodată, prin concluziile şi datele noi ce întregesc ultima ediţie din 1974, şirul unor lucrări ce au reprezentat, fiecare, paşi importanţi în constituirea unei psihologii ştiinţifice moderne a artei, ridicată pe fundamentele teoriei gestaltisle:* Entropy and Art *(Entropia în artă),* Toward a Psychology of Art *(Spre o psihologie a artei),* Genesis of a Painting *(Geneza picturii)*, Visual Thinking *(Glndirea vizuală). Să amintim şi mai timpuria* Film als Kunst *(Filmul ca artă) — scurtul eseu publicat prima oară, în 1932-, la Berlin — lucrare fundamentală pentru orice estetică a filmului, în care se pun bazele unei semiotici a imaginilor şi formelor în mişcare bazată, de asemenea, pe principiile psihologiei percepţiei.*

Toate aceste lucrări precum şi numeroasele studii publicate în reviste ca „Psychological Rewiew" sau „Journal of Aesthetics", au făcut din Rudolf Arnheim cel mai cunoscut şi autorizat reprezentat al unei estetici experimentale ce pune în locul procedeului analitic şi nu o dată pur speculativ al explicaţiei, demersul descriptiv al observaţiei obiective (atitudine cognitivă din care îşi trag obîrşia şi fundamentele teoretice ale „esteticii informaţionale" elaborată de Moles şi Bense).

Cariera ştiinţifică a lui Arnheim debutează cu anii de studiu şi cu acumularea experienţei de laborator, la Berlin, in preajma lui Wertheimer. După emigrare, determinată de ascensiunea fascismului în Germania, Fundaţia Guggenheim îi oferă găzduire între anii 1941—1943 în laboratoarele sale. Perioada 1943—1950 marchează îmbinarea muncii de cercetare cu cea de predare, în calitate de profesor de " psihologie a artei, la Sarah Lawrence College din New York. O bursă Rockefeller, obţinută în 1951, îi oferă răgazul necesar redactării lucrării sale devenită clasică „Arta şi percepţia vizuală". Începînd din 1968 îşi desfăşoară activitatea ca profesor de psihologia artei în cadrul catedrei de studii vizuale şi ambientale de la Universitatea Harvard.

De formaţie psiholog-pedagog, Arnheim şi-a însuşit temeinic, dar, cum vom vedea, şi în spirit critic, principiile psihologiei formelor (Gestaltpsychologie) *în timpul studiilor sale la Berlin, nu numai sub îndrumarea directă a lui Wertheimer, ci şi sub fecunda înrîurire a fondatorilor acestei direcţii psihologice: Ehrenfels, Köhler, Koffka. Să nu uităm nici izvoarele teoretice ce au dus la cristalizarea acestei doctrine a percepţiei, de asemenea detectabile printre leit-motivele cărţii: Craus, Brentano şi, coborind pe filonul de gîndire ce a inspirat curentul, chiar Goethe, cu a sa teorie a percepţiei culorilor, de la care provine însuşi conceptul de* Gestalt.

Întrucît lucrarea pe care o prefaţăm reprezintă totodată primul contact al publicului nostru cu gestaltismul in acto, *să încercăm mai întîi să explicităm pe scurt ceea ce în carte nu există decît implicit sau menţionat sporadic, şi anume fundamentul teoretic şi contextul de idei în care s-au desfăşurat cercetările concrete ale căror concluzii fac obiectul cărţii de faţă.*

Numitorul comun al tuturor experimentelor gestaltiste îl constituie respingerea poziţiei pe care se situa psihologia clasică a secolului al XIX-lea, analitcă şi asociaţionalistă. Cu alte cuvinte experienţa perceptivă nu mai e considerată ca derivînd din date senzoriale fragmentate şi distincte, reunite apoi printr-un ipotetic proces asociativ, ci ca fiind formată din întreguri perceptive, *preconstituite şi organizate într-o structură cu sens. Gestaltiştii proclamă astfel primordialitatea întregului asupra părţilor în activitatea psihică. De aceea văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente pasive, ci* explorare activă *a configuraţiei şi astfel receptarea unor* imagini *structurale semnificative. Psihologia clasică stabilea un raport asociativ între impresiile noastre şi manifestările obiectivului. Subiectul ar transpune astfel propriile sale tendinţe emotive în obiectele contemplate, graţie unui procedeu analogic. Dimpotrivă, gestaltiştii consideră sensul sau valoarea semnificativă a lucrurilor drept inirinsecă proprietăţilor lor formale,* ordinii *ior structurale.*

Metoda cu ajutorul căreia geslaltiştii vor să stabilească experimental cum ia naştere în actul percepţiei o anumită formă sau configuraţie a obiectelor experienţei este pur descriptivă: ei constată prin observaţie anumite moduri de reprezentare a obiectelor percepute şi deduc din ele cîteva legi cu aplicabilitate foarte variată. Din această categorie fac parte celebrele legi formulate în 1890 de Ehrenfels: 1) faptele psihice sunt „forme", adică structuri totale organic corelate *într-un context spaţial sau temporal; 2) aceste totalităţi constau în sinteze ale unor raporturi, în calităţi formale, fiind cu toate acestea* transpozabile, *adică putîndu-şi conserva însuşirile fundamentale chiar şi în condiţiile schimbării pînă la un anumit punct a naturii factorilor din care sunt constituiţi. O altă lege fundamentală, formulată de Wertheimer şi numită „legea pregnanţei", stabileşte că „orice fenomen natural tinde spre cea mai bună organizare permisă de condiţiile date". Prin „cea mai bună organizare" sau „pregnanţă a formei" se înţelege ceea ce corespunde criteriului de regularitate, omogenitate, de simetrie sau de simplitate. In fond, cum observa Koffka, este vorba de principiul că fiecare formă percepută este întotdeauna cea mai bună posibilă într-un sistem dat — principiu a cărui valabilitate gestaltiştii au demonstrat-o prin minuţioase observaţii experimentale.*

Prin lucrarea de faţă Rudolf Arnheim inaugurează, în fapt, aplicarea sistematică a acestor principii la studiul operelor de artă, continuînd şi dezvoltînd aplicaţiile sporadice şi fragmentare ale lui Köhler, Koffka sau Ehrenfels. El lărgeşte aşadar în mod esenţial sfera problemelor estetice investigate dintr-o perspectivă gestaltistă: condiţiile identificării şi recunoaşterii unui întreg perceptiv — a unui pattern *vizual — ca imagine a ceva; problemele referitoare la caracterul psihologic al fenomenelor de suprapunere, de racursiu, de deformare, sau cele referitoare la semnificaţia mişcării aparente, cu efect stroboscopic, în cazul dansului şi al cinematografului — aspecte ce nu au mai fost niciodată abordate dintr-o astfel de perspectivă estetică şi psihologică integratoare.*

În sensul aceloraşi contribuţii originale — prin care Arnheim a remaniat şi reorganizat metoda psihologică făcînd-o aptă pentru o interpretare a fenomenelor estetice — se înscrie şi distincţia, nu tocmai lipsită de ambiguitate, făcută de autor între Shape *şi* Form. *Shape (configuraţie, figură) ar reprezenta aspectul pur spaţial al lucrurilor, silueta, profilul, conturul şi articulaţiile unui corp material, fără a se lua în consideraţie plasarea sa într-un anume spaţiu.* Form *este figura dotată cu un sens, forma unui conţinut anume, care ni se dezvăluie doar în condiţiile în care figura este interpretată în funcţie de orientarea sa, de plasarea sa într-un anumit context spaţial, de raportul ei cu fondul. Rezultă astfel că pentru ca un obiect sau un fenomen să poată fi perceput ca formă, inclusiv ca formă artistică, acest lucru depinde de: 1) structura sistemului perceput ca incluzînd obiectul (cîmpul fizic), 2) de cîmpul mental (sau cerebral) pe care este proiectată imaginea şi 3) de raportul structurii cinetice a corpului celui care observă obiectul. Viziunea artistică este aşadar viziune a unor forme şi devine semnificantă tocmai pentru că marchează convergenţa diverselor dimensiuni psihice. În acest sens trebuie înţeles leit-motivul fundamental al cărţii lui Arnheim şi anume că percepţia vizuală a „figurii", aşadar vederea ei, este un proces de explorare activă, de „pipăire" a obiectului (opusă receptării pasive a aparatului fotografic).*

*Subliniind deci faptul că „citirea" corectă a formei (*Form*), a semnificaţiei sale, depinde de interpretarea ei în contextul altor forme, Arnheim ajunge la o concluzie deosebit de importantă pentru teoria şi critica artei moderne anulînd, în fapt, legitimitatea „obiectului opac" născut dintr-un aleatoriu proces instaurativ: „Conformaţia vizuală a unei opere de artă nu poate fi doar un joc arbitrar de forme şi culori. Ea este indispensabilă pentru interpretarea precisă a ideii pe care o exprimă opera ... Tipul de cunoscător care apreciază exclusiv forma păcătuieşte la fel de grav faţă de operă ca şi profanul interesat doar de subiect. Nici schema formală, nici subiectul nu constituie conţinutul fundamental al operei de artă. Ambele sunt instrumente ale formei artistice, servind la a da trup unei abstracţii universale invizibile".*

Principala obiecţie ce poate fi adusă metodei gestaltiste în analiza formei artistice şi implicit şi lui Arnheim o constituie faptul că de dragul „purităţii" analizei ajunge la transformarea mijlocului în scop. Cu alte cuvinte, respectînd în toate condiţiile „principiul pregnanţei", înseamnă să apreciem reuşita, respectiv valoarea unei forme artistice, doar în funcţie de satisfacerea unor exigenţe elemen--tare (simplitate, ordine, simetrie, echilibru etc). Dar, în cazul artei, toate acestea nu sunt decît condiţii şi mijloace, iar nu scopul formelor respective. Nu contestăm aşadar justeţea afirmaţiei gestaltiste că orice experienţă tinde spre plenitudine, spre o determinare optimă, constînd dintr-o ordine şi un echilibru care să-i confere pregnanţă.

Dar aceasta nu înseamnă că experienţa tinde spre echilibru de dragul echilibrului sau la pregnanţă pentru pregnanţă ca atare. Acestea din urmă constituie numai aspectul formal-estetic al experienţei, dar nu explică intenţionalilatea procesului de constituire a formelor respective. De aceea, ca şi în cazul altor demersuri experimental-şiiinţifice cu pretenţii de procedee exhaustive — de pildă cel al esteticii informaţionale — şi metoda gestaltistă este condamnată la formalism prin însăşi ambiţia sa ştiinţifică care nu-i permite să depăşească planul sintactic, gramatical, al relaţiilor dintre elementele formale. Ceea ce, desigur, nu diminuează importanţa observaţiilor şi concluziilor permise de acest nivel al cercetării pentru o ulterioară analiză semiotică şi axiologică, deci hermeneutică, a formei artistice.

Este ceea ce Arnheim şi face, în fapt, depăşind permanent şi deliberat graniţele investigaţiei strict gestaltiste spre a ajunge la o adevărată filosofie a stilului şi, mai mult, la o concepţie ce vizează optimizarea modului de existenţă şi înţelegere a artei.

Cu alte cuvinte finalitatea cărţii lui Arnheim nu se confundă cu premisele metodologice pe care le utilizează. Scopul său mărturisit nu este o analiză de dragul analizei, ci folosirea „materiei" furnizate de această analiză pentru impunerea unui mod, nespeculativ, de înţelegere a artei. Constatarea, de loc măgulitoare pentru esteticile tradiţionale, de la care porneşte autorul, este că: „arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie"'. Marele public iubitor de artă s-a plictisit de „obscuritatea ameţitoare a vorbăriei pretins artistice", de „jonglalul cu lozinci şi cu concepte artistice răsuflate", de ..fâţâielile pseudoştiinţifice şi de măsurarea minuţioasă a nimicurilor" nesemnificative. Arta este „cel mai concret lucru din lume şi nimic nu ne îndreptăţeşte să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai mult despre ea".

Demersul său analitic, experimental, de tipul ştiinţelor exacte, constituie o reacţie la această stare de fapt. El vrea să prevină „un mod greşit de a gîndi şi vorbi despre artă", proliferat în urma faptului că „am neglijat darul nostru de a înţelege realitatea prin intermediul simţurilor". Claritatea impresiilor noastre este estompată de vorbărie, conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mişcă printre abstracţii. Nu ştim ce vedem, de aceea ..ne simţim dezorientaţi în prezenţa unor obiecte care au înţeles numai pentru privirea nemijlocită şi căutăm refugiu în ambianţa mai familiară a cuvintelor". Simplul contact, chiar repetat, cu capodoperele nu este suficient pentru asigurarea unui mod adecvat de înţelegere a lor. Capacitatea noastră înnăscută de a înţelege cu ajutorul văzului a „adormit şi trebuie redeşteptată".

Importanţa propedeutică deosebită a cărţii lui Arnheim, atît pentru creator, cît şi pentru pedagogia artei, constă în aceea că ne ajută să înţelegem (deci să conştientizăm) ce vedem şi mai ales de ce vedem lucrurile aşa şi nu altfel. O cercetare, precum cea expusă în lucrarea de faţă, se înscrie aşadar printre contribuţiile teoretice care fac posibilă „trecerea de la creaţia inconştientă la conştiinţa creatoare", după fericita formulare a lui Lucian Blaga.

Să repetăm deci că scopul ultim al experienţelor şi demonstraţiilor lui Arnheim îl reprezintă nu o disecare „chirurgicală" a procesului de percepere, pe traiectul nervului optic, ci examinarea cîtorva dintre virtuţiile vederii (creativă, imaginativă ingenioasă, subtilă), pentru a contribui astfel la revitalizarea lor, respectiv la îndrumarea şi utilizarea lor în cunoştinţă de cauză. Consideraţiile la care ajunge sunt astfel de o

extremă utilitate pentru revitalizarea metodologiei de educaţie estetică, respectiv pentru pedagogia artistică formativă**,** *avînd ca scop dezvoltarea aptitudinilor perceptive prin educarea percepţiei vizuale a formelor.*

Nu intenţionăm să facem aici inventarul tuturor problemelor şi concluzilor pe care atitudinea, prin excelenţă polemică, *a autorului le supune atenţiei teoreticienilor artei. Cîteva însă ni se par de o deosebită importanţă şi actualitate pentru cristalizarea unei estetici contemporane, dialectice, eliberate de poncifele fals materialiste ale unui dogmatism nu numai de conjunctură dar şi de precaritate ştiinţifică.*

Astfel, teza vulgarizatoare despre artă ca reproducere mimetică, fidelă a realităţii, aşa cum ne cade sub simţuri, este desfiinţată nu cu argumente de ordin filosofic, deci speculativ, ci prin demonstraţii ştiinţifice, dincolo de discuţie. Chiar şi în ipostazele ei cele mai realiste, arta este act de re-creaţie şi ea contribuie la perceperea şi înţelegerea adecvată, adevărată a realităţii, numai în măsura în care recreînd-o după legi şi criterii proprii, *o face sesizabilă în esenţa ei definitorie. Concluzie fundată de Arnheim pe o serie de observaţii experimentale pe cil de inedite pe atit de convingătoare.*

Să ne referim, de pildă, la o relaţie de maximă elementaritate precum similitudinea *cantitativă (dimensională) între un obiect şi imaginea lui artistică. Împotriva unei prejudecăţi cu veche tradiţie, privind condiţiile unei reflectări „conforme cu realitatea", Arnheim demonstrează că şi la acest nivel, cantitativ, intervine funcţia artistică de restructurare a realului. Redarea „realistă"*[6] *a mărimilor, de pildă, este doar marginal importantă pentru echivalenţa dimensiunii obiectelor picturale şi pentru* credibilitatea *statutului lor artistic, căci* identitatea perceptuală *nu depinde prea mult de ea. În artă „asemănarea" cea mai deplină, apreciată ca atare de cel care percepe forma artistică figurativă, se bazează în fapt pe ne-asemănarea de fapt, pe deformări şi denaturări ale proporţiilor şi dimensiunilor de bază ale obiectului. Aceste deformări sint cerute de diferenţa, ignorată de profani, dintre „spaţiul fizic" real şi „spaţiul psihologic" pe care-l percepem prin intermediul operei. De aceea, imaginea cea mai „realistă" se bazează pe o iluzie optică. Astfel, cum demonstrează extrem de sugestiv Arnheim, perspectiva centrală, procedeu tehnic ce stă la baza întregii picturi figurative, realiste, de la Renaştere pînă azi, nu este decît o deformare brutală şi complicată a formei normale a lucrurilor. Acelaşi lucru îl demonstrează experimentele descrise în capitolul despre redarea aspectului dinamic al unei imagini şi al mişcării în genere. Deosebit de elocventă se arată a fi în acest sens diferenţa dintre redarea mecanică, fotografică, a mişcărilor unui cal în galop, de pildă, redare ce trezeşte la privitor impresia de fals, de încremenire nefirească — şi redarea picturală a aceleiaşi mişcări, „inexactă" cum a dovedit analiza mişcării descompuse cu ajutorul filmării, dar mult mai „adevărată" mai credibilă pentru ochi, prin comparaţie cu impresia vizuală păstrată în memorie. Exemple de acest fel pol fi aduse la nesfîrşit şi ele demonstrează faptul că realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur şi simplu din proiecţia optică a obiectului reprezentat, ci este un* echivalent *al proprietăţilor observate la acest obiect, echivalenţă realizată cu mijloace specifice artei. Acest adevăr pune sub semnul ridicolului orice doctrină estetică naturalist-iluzionistă, promotoare a unui realism naiv ce consideră opera unui pictor sau sculptor o simplă copie a perceptului. O asemenea credinţă, transformată în năzuinţă, stă la baza precarităţii artistice, a caracterului ridicol şi puternicei impresii de fals proprie artei kitsch.*

Tocmai în necesitatea acestei reconstruiri *şi* reconstituiri *a realului inlr-un context guvernat de legi şi criterii de ordonare proprii, altele decît ale realului fizic, îşi află originea libertatea de creaţie specific artistică. În dreptul artistului la „minciună semnificativă", capabilă să sugereze realul mai exact decît copia mecanică; în libertatea sa de a construi nu un duplicat, ci o replică, un echivalent al realului, stă forţa artistului şi a artei de înrîurire formativă a conştiinţelor, de impulsionare a progresului şi autodepăşirii. De aici, în fond, şi posibilitatea vizionarismului oricărei arte cu adevărat revoluţionare.*

O altă categorie de teze şi idei, mi se pare deosebit de importantă pentru estetică, îndeosebi pentru procesul de educaţie estetică a sensibilităţii şi capacităţii perceptive a publicului, tributare încă în cea mai mare parte unei orientări aproape exclusive spre descifrarea anecdoticii operei, spre ce *se spune într-o operă plastică, dar lipsite de interes pentru* cum *se spune, sau doar incapabilă să discearnă între valoare şi nonvaloare (respectiv între izbutit şi neizbutit) din acest punct de vedere. Dar abia de la acest nivel poate lua naştere o percepere* estetică, *adecvată a picturii, capabilă să se convertească în satisfacţie şi emoţie specific artistică. Spre a sprijini constituirea conştientă a unui asemenea tip de percepţie, adecvată estetic, Arnheim face o descriere exhaustivă a felului de obiecte pe care le vedem şi a mecanismelor perceptuale ce explică fenomene vizuale ca: echilibrul, forma, configuraţia, dezvoltarea, spaţiul, lumina, culoarea, mişcarea, dinamica şi corolarul lor - expresia. Demers urmat apoi de foarte sugestive, minuţioase şi aplicate demonstraţii privind concluziile teoretice obţinute, la picturi şi opere individuale, concrete. Rezultatul este un extrem de binevenit şi necesar* îndreptar de lectură a alfabetului plastic, *fără de care orice contact real al publicului cu arta plastică contemporană nu poate fi decit iluzoriu şi generator de confuzii.*

În sfîrşil, fără a epuiza, desigur, sfera problemelor demne de interesul oricărui cititor, mai semnalăm deosebita importanţă teoretică a observaţiilor în marginea artei naive şi a celei create de copii, în care autorul ne propune şi legitimează o „toleranţă perceptivă" pentru echivalenţele artei nerenascentiste („nerealiste") de surprindere a realului: pictura naivă, „perspectiva egipteană", cubismul. Demonstrînd legitimitatea, respectiv logica internă a acestor perspective „ex-centrice", în mod eronat puse pe seama unor deficienţe de tehnică artistică, Arnheim ne oferă un ghid indispensabil pentru o orientare judicioasă în „muzeul imaginar" al artei tuturor timpurilor şi tuturor zonelor geografice.

Spre deosebire de Gillo Dorfles - prefaţatorul ediţiei italiene a acestei cărţi nu considerăm că Arnheim ne oferă prin lucrarea de faţă o nouă estetică. Demersul ei teoretic este mai apropiat de rigorile şi limitele oricărei Kunstwissenschaft, *chiar dacă numeroase observaţii în marginea materialului experimental ating altitudinea reflecţiei filosofice asupra artei. Explicaţiile şi concluziile de tipul celor din această carte nu pot determina în mod direct judecăţile de valoare asupra operelor analizate, dar ele ne permit să evaluăm cu mai multă rigoare şi obiectivitate cauzele anumitor efecte estetice, aparent „inefabile", ce au însă, în mod evident, baze perceptive solide.*

Aşadar „Arta şi percepţia vizuală", ca şi celelalte lucrări amintite ale lui Arnheim nu configurează o „nouă estetică", dar ele constituie baza factologică indispensabilă pentru o estetică ce tinde să confere aserţiunilor ei rigoarea, caracterul univoc si fundamentarea experimentală proprie tezelor formulate de

ştiinţele exacte. În acest sens Rudolf Arnheim poate fi citat printre izvoarele teoretice ale esteticii semiotice şi experimentale.

VICTOR ERNEST MAŞEK

PREFAŢĂ*

Această carte a fost rescrisă în întregime. O asemenea revizuire i se poate părea mai firească unui profesor decît altor autori, căci profesorul este obişnuit să i se dea un nou prilej, în fiecare an, pentru a-şi formula ideile mai clar, a elimina materialul superfluu şi a adăuga noi date şi constatări, pentru a îmbunătăţi organizarea materialului şi în general pentru a trage folos din modul în care a fost primită lucrarea.

Cu aproximativ douăzeci de ani in urmă, am scris prima versiune a cărţii de faţă într-un ritm intens. Trebuia s-o termin în cincisprezece luni sau să n-o mai scriu deloc. Am scris-o, la drept vorbind, într-un singur efort continuu, oprindu-mă doar rareori pentru a consulta alte resurse decît cele păstrate în memorie, şi am lăsat demonstraţiile şi argumentările să se succeadă aşa cum îmi veneau în minte. A fost un efort antrenant şi foarte personal. Primirea prietenească făcută cărţii se poate datora în parte acestei verve nedisciplinate a unui autor uşuratic, neobişnuit cu munca sistematică cerută de expunerile teoretice.

Totuşi anumite neajunsuri ale procedeului au început să se ivească pe măsură ce continuam să predau materia cuprinsă în carte şi să observ reacţiile la modul meu de prezentare. Multe din cele descrise proveneau din cîteva principii fundamentale, dar această provenienţă nu era totdeauna explicitată în text şi nici principiile în sine nu erau demonstrate cu suficientă stăruinţă: Un asemenea stil nu contravenea mentalităţii artiştilor şi a studenţilor în arte, care se concentrau pe elementele vizuale specifice, sesizînd înţelesul general ce străbătea ansamblul. Dar chiar şi ei, am început s-o simt, ar fi avantajaţi de o organizare mai unitară. Şi, desigur, acest lucru ar fi util savanţilor şi gînditorilor care preferă expuneri mai sistematice.

Mai mult, acum două decenii, principiile fundamentale nu erau la fel de clare în mintea mea pe cît sînt astăzi, în noua versiune mă străduiesc să arăt că tendinţa spre cea mai simplă structură, dezvoltarea pe etape de diferenţiere, caracterul dinamic al percepţiilor şi alte trăsături de bază se aplică, fără excepţie, tuturor fenomenelor vizuale. Nu cred că aceste principii s-ar fi învechit în urma unor descoperiri mai noi. Dimpotrivă, convingerea mea este că ele ocupă acum treptat locul ce li se cuvine, şi sper că o insistenţă mai explicită asupra prezenţei lor universale va permite cititorului să vadă mai pregnant,în numeroasele aspecte ale formei, culorii, spaţiului şi mişcării, manifestări ale unui unic mod de expresie coerent.

În fiecare capitol unele pasaje au rezistat la proba timpului, şi dacă aprecierea cititorilor concordă cît de cît cu a mea, aceştia nu vor resimţi probabil lipsa prea multora dintre formulările cu care între timp s-au putut obişnui sau de care eventual s-au ataşat. Ei le pot găsi, totuşi, în alt loc din acelaşi capitol, sau chiar într-un alt capitol, şi nu-mi rămîne decît să sper că aceste transformări permit o încadrare mai logică în context.

---

* Prefaţă la “versiunea nouă“ a lucrării, publicată în 1974.

Deşi unele propoziţii sau pagini întregi au fost extrase din prima ediţie, cea mai mare parte a textului este nouă, nu numai în redactare dar şi în conţinut. Douăzeci de ani de interes asiduu pentru un domeniu nu pot să nu lase urme. La fel de explicabil, cartea s-a dezvoltat, cum se întîmplă, şi în sensul unui volum mai mare. Au apărut noi idei, exemple noi îmi stau la îndemînă şi s-au publicat numeroase studii relevante. Dar chiar şi astfel, noua versiune nu pretinde mai mult decît cea veche a fi o prezentare exhaustivă a literaturii de specialitate. Am continuat să caut demonstraţii izbitoare şi confirmări ale fenomenelor vizuale legate de artă. Totodată am eliminat din carte anumite digresiuni şi formulări mai complicate; cîteva dintre acestea au fost tratate separat într-o serie de eseuri cuprinse sub titlul *Spre o psihologie a artei (Toward a Psychology of Art).* Dacă cititorii observă că redactarea cărţii *(în limba engleză* — n.red.*)* este mai bună şi mai precisă, aş vrea să se ştie că acest progres se datoreşte strădaniei unui excelent redactor, doamna Muriel Bell. îi sînt mult îndatorat şi soţiei mele Mary, care a descifrat şi dactilografiat întregul manuscris.

Majoritatea ilustraţiilor folosite în prima ediţie au fost păstrate, deşi cîteva sînt înlocuite cu imagini mai atrăgătoare. În concluzie pot doar să nădăjduiesc că lucrarea va continua să se găsească, adnotată şi mînjită cu ipsos şi vopsele, pe mesele şi pupitrele celor preocupaţi activ de teoria şi practica artistică şi că, în veşmîntul ei nou şi mai frumos, ea va continua să se numere printre acele materiale de specialitate de care artele vizuale au nevoie pentru a-şi îndeplini tăcuta lor menire.

R. A.

Catedra de studii vizuale şi ambientale

Universitatea Harvard Cambridge, Massachusetts, S.V.A.

INTRODUCERE

S-ar părea că arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie. Rareori ni se oferă vreo creaţie nouă pe care am fi dispuşi s-o acceptăm ca artă autentică; în schimb, sîntem copleşiţi sub un curent de cărţi, articole, teorii, discursuri prelegeri, îndrumări — toate gata să ne spună ce este şi ce nu este arta, cine ce a făcut, cînd, de ce, din cauza cui şi pentru care motiv. Ne obsedează imaginea unui trup mic şi gingaş, disecat cu aviditate de nenumăraţi chirurgi şi analişti profani. Şi sîntem înclinaţi să admitem că arta este nesigură în vremea noastră deoarece ne gîndim prea mult la ea şi o discutăm prea mult.

Probabil că un asemenea diagnostic este superficial. Într-adevăr această stare de lucruri pare nesatisfăcătoare aproape tuturor; dar dacă vom căuta cauzele ei cu o puţină atenţie, vom găsi că moştenim o situaţie culturală care, pe de o parte, este nepotrivită creaţiei artistice şi pe de alta, pare să încurajeze un mod greşit de a gîndi despre ea. Experienţele şi ideile noastre tind să fie generale dar nu profunde, sau profunde dar nu generale. Am neglijat darul nostru de a înţelege realitatea prin intermediul simţurilor. Conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mişca printre abstracţiuni. Ochii noştri au fost reduşi la rolul unor instrumente de identificare şi măsurare; în consecinţă, suferim din cauza unei sărăcii de idei care să poată fi exprimate în imagini şi din cauza incapacităţii noastre de a descoperi sensul celor văzute. Desigur, ne simţim dezorientaţi în prezenţa unor obiecte care au înţeles numai pentru privirea nemijlocită şi căutăm refugiu în ambianţa mai familiară a cuvintelor.

Simplul contact cu capodoperele nu este destul. Prea mulţi oameni vizitează muzee şi adună volume de reproduceri fără să capete acces la artă. Capacitatea noastră înnăscută de a înţelege cu ajutorul ochiului a adormit şi trebuie redeşteptată. Putem realiza aceasta cel mai bine mînuind creioane, peneluri, dălţi şi, poate, aparate de fotografiat. Dar şi aici, obiceiurile rele şi concepţiile greşite vor bara calea celor neajutaţi. Adesea aceştia sînt sprijiniţi cel mai eficace de dovezile vizuale, atunci cînd li se arată punctele slabe sau li se prezintă exemple bune. Dar acest sprijin rareori ia forma unei pantomime. Oamenii au motive temeinice pentru a sta de vorbă între ei. Cred că acest lucru este adevărat şi în domeniul artelor.

Aici, însă, trebuie să luăm în considerare spusele artiştilor şi profesorilor de artă, care ne previn contra utilizării vorbelor în atelier şi în sălile de expoziţie. Deşi ei înşişi pot folosi multe vorbe pentru a-şi formula

avertismentul. Ei pot pretinde, în primul rînd, că impresiile vizuale nu pot fi transmise prin limbajul verbal Există un miez de adevăr în aceasta. Calităţile specifice ale experienţei oferite de un tablou al lui Rembrandt sînt doar parţial reductibile la descriere şi explicaţii. Această limitare însă nu se aplică numai artei, ci oricărui obiect al experienţei. Nici o descriere sau explicaţie, fie portretul verbal pe care o secretară îl face şefului ei, fie descrierea de către un medic a sistemului glandular al pacientului, nu poate decît să prezinte cîteva categorii generale într-o anumită configuraţie. Savantul construieşte modele conceptuale care, cu puţină şansă, vor reflecta esenţa a ceea ce el doreşte să înţeleagă despre un fenomen dat. Dar el ştie că nu poate exista o reprezentare complexă a unui caz individual. El ştie, de asemenea, că nu este nevoie să repete, în copie, ceea ce există deja.

Artistul, la rîndul său, foloseşte categoriile de formă şi culoare pentru a fixa în particular un lucru cu semnificaţie universală. El nu doreşte, şi nici nu poate, să egaleze unicul. Desigur, rodul strădaniei sale este un obiect sau o acţiune unică în felul ei. Lumea pe care o vedem atunci cînd privim un tablou de Rembrandt n-a fost înfăţişată de nimeni altul; pentru a pătrunde în această lume trebuie să receptăm sentimentul şi caracterul specific al luminilor şi umbrelor ei, chipurile şi gesturile oamenilor ei şi atitudinea faţă de viaţă transmisă de ea — să le receptăm nemijlocit, prin simţurile şi simţirile noastre. Cuvintele pot şi trebuie să aştepte pînă cînd mintea noastră distilează, din această unicitate a experienţei, generalităţi care să poată fi sesizate de simţurile noastre, conceptualizate şi etichetate. Obţinerea unor asemenea generalităţi dintr-o operă de artă e un proces laborios, dar care nu diferă în principiu de încercarea de a descrie natura altor fenomene complexe, ca structura fizică sau mentală a fiinţelor vii. Arta este produsul organismelor şi, ca atare, nu e probabil nici mai simplă, nici mai complexă decît aceste organisme.

Se întîmplă adesea să vedem şi să simţim anumite calităţi într-o operă; de artă, dar să nu le putem exprima în cuvinte. Acest, lucru se datoreşte nu împrejurării că noi folosim limbajul, ci faptului că n-am reuşit încă să „turnăm" calităţile percepute în categorii adecvate. Limbajul nu poate realiza aceasta direct deoarece el nu ne oferă o cale nemijlocită de contact senzorial cu realitatea, ci serveşte doar pentru a denumi cele văzute, auzite sau concepute de noi. Desigur, el nu este un agent străin, nepotrivit pentru fenomenele perceptuale. Dimpotrivă, limbajul nu se referă decît la experienţe perceptuale. Aceste experienţe, totuşi, trebuie să fie încodate prin analiza perceptuală înainte ca noi să le putem denumi. Din fericire, analiza perceptuală este foarte subtilă şi poate merge departe. Ea ne ascute privirea în scopul pătrunderii unei opere de artă pînă la limita impenetrabilului final.

O altă prejudecată susţine că analiza verbală paralizează creaţia şi înţelegerea intuitivă. Şi aici există un miez de adevăr. Istoria trecutului şi experienţa prezentului ne oferă multe exemple despre nocivitatea formulelor şi reţetelor. Dar trebuie oare să conchidem că în artă un anumit atribut al minţii urmează a fi suspendat pentru ca altul să poată funcţiona? Nu este oare adevărat că perturbările se produc tocmai atunci cînd o anumită facultate mintală acţionează în detrimentul alteia? Echilibrul gingaş al tuturor capacităţilor unei persoane — singurul care îi permite să trăiască deplin şi să lucreze bine — este afectat nu numai atunci cînd intelectul stînjeneşte intuiţia, dar şi cînd senzaţia înlătură judecata. Bîjbîiala în imprecizie nu este deloc mai productivă decît aderenţa oarbă la reguli. O autoanaliză neînfrînată poate fi dăunătoare, la fel ca şi

primitivismul artificial al celui ce refuză să înţeleagă cum şi de ce lucrează. Omul modern poate, şi ca atare trebuie să-şi trăiască viaţa dovedind o conştiinţă de sine fără precedent. Sarcina de a trăi a devenit, pare-se, mai grea, dar nu există nici o cale ocolitoare.

Scopul cărţii de faţă este de a examina cîteva dintre virtuţile simţului vizual şi, prin aceasta, de a ajuta la împrospătarea şi îndrumarea lor. De cînd mă ţin minte am avut de-a face cu arta, i-am studiat natura şi istoria, mi-am încercat şi ochiul şi mina, am căutat tovărăşia artiştilor, teoreticienilor, profesorilor de artă. Acest interes a sporit în urma studiilor mele de psihologie. Toate procesele vizuale sînt de domeniul psihologului, şi nimeni n-a discutat vreodată procesele creării şi receptării artei fără să recurgă la psihologie. Unii teoreticieni apelează cu folos la constatările psihologilor. Alţii le aplică unilateral sau fără să admită că o fac; dar inevitabil ei toţi folosesc psihologia, unii conform progreselor la zi, alţii în variante locale sau ca rămăşiţe ale unor teorii din trecut.

Pe de altă parte, unii psihologi dovedesc un interes profesional faţă de artă. Pare însă justificat să spunem că cei mai mulţi dintre ei au contribuit doar marginal la înţelegerea aspectelor esenţiale. Aceasta se datoreşte mai ales faptului că pe psihologi îi interesează adesea activităţile artistice numai ca instrument de explorare a personalităţii umane, ca şi cum arta s-ar deosebi prea puţin de o pată Rorschach* sau de răspunsurile la un chestionar. De asemenea, ei îşi limitează demersul la ceea ce poate fi măsurat sau numărat şi la concepte pe care le-au obţinut din practica experimentală, clinică sau psihiatrică. Se poate ca prudenţa lor să fie întemeiată, căci arta, ca orice alt obiect de studiu, cere o cunoaştere intimă care se naşte doar dinlr-o iubire îndelungată şi din devotament răbdător. O bună teorie a artei trebuie să aibă iz de atelier, deşi limba ei se va deosebi de jargonul specializat al pictorilor şi sculptorilor.

Propria mea sarcină este limitată în multe privinţe. Ea implică doar artele vizuale, mai ales pictura, desenul şi sculptura. Această preferinţă, fără îndoială, nu este complet arbitrară. Artele tradiţionale au acumulat nenumărate exemple, de cea mai mare varietate şi de cea mai bună calitate. Ele ilustrează problemele formei cu o precizie ce nu se poate obţine decît prin munca migăloasă a minţii. Aceste demonstraţii nu duc însă spre fenomene similare, deşi adesea mai puţin clar manifestate, din domeniul artelor fotografice şi interpretative. De fapt, studiul de faţă derivă dintr-o analiză psihologică şi estetică a filmului întreprinsă în deceniile 3 şi 4 ale secolului nostru.

O altă limită a lucrării mele este de ordin psihologic. Toate aspectele intelectului, congnitive, sociale, sau motivaţionale, au legătură cu arta. Locul artistului in comunitate, efectele muncii sale asupra relaţiilor dintre el şi ceilalţi oameni, funcţia activităţii creatoare în cadrul strădaniei intelectuale de a se realiza şi a dobîndi înţelepciunea — nici unul din aceste aspecte nu constituie obiectul principal al cărţii. Nu mă ocup nici de psihologia consumatorului de artă. Sper însă că cititorii se vor simţi compensaţi prin bogata galerie de forme, culori şi mişcări ce îi întîmpină aici. Făcînd puţină ordine în această vegetaţie luxuriantă, stabilind o morfologie şi extrăgînd anumite principii, vom avea destule de îndeplinit.

• Iată deci prima sarcină: o descriere a felului de obiecte pe care le vedem şi a mecanismelor

---

* Rorschach, H. (1884-1922), psihiatru elveţian, autor al unui test psihodiagnostic bazat pe interpretarea de către subiecţi a configuraţiilor sugerate de o pată de cerneală *(n.trad.)*

perceptuale ce explică fenomenele vizuale. Dacă ne-am opri la suprafaţă însă, am lăsa întreaga strădanie trunchiată şi fără sens. Formele vizuale nu au înţeles decît în măsura în care ne spun ceva. Iată de ce vom purcede totdeauna de la imaginile percepute la sensul pe care ele îl transmit, iar o dată, ce vom reuşi să privim atît de departe, putem spera să recîştigăm în profunzime ceea ce pierdem în întindere prin îngustarea deliberată a orizontului nostru.

Principiile gindirii mele psihologice şi multe dintre experimentele pe care le voi menţiona mai jos derivă din teoria *Gestalt*-ului — o disciplină psihologică, trebuie să adaug, fără nici o legătură cu diversele forme de psihoterapie ce folosesc această denumire. Cuvîntul „Gestalt", care în germană înseamnă „formă", este aplicat de pe la începutul secolului unui set de principii ştiinţifice formulate mai ales pe baza unor experimente în domeniul percepţiei senzoriale. Se admite în general că temeliile cunoştinţelor noastre actuale despre percepţia vizuală au fost puse în laboratoarele psihologilor gestaltişti. Propria mea evoluţie a fost modelată de lucrările teoretice şi practice ale acestei şcoli.

Ca să precizăm, de la începuturile ei psihologia *Gestalt*-ului s-a înrudit cu arta. Arta este prezentă în scrierile lui Max Wertheimer, Wolfgang Köhler şi Kurt Koffka. Pe alocuri ea este explicit menţionată, dar mai important găsim faptul că spiritul ce stă la baza judecăţii acestor oameni permite artistului să se simtă la el acasă. Într-adevăr, era nevoie de un fel de viziune artistică a realităţii pentru a aminti savanţilor că majoritatea fenomenelor naturale nu pot fi descrise satisfăcător dacă le analizăm parte cu parte. Că întregul nu se poate alcătui prin adăugirea, unor părţi izolate nu era ceva nou pentru artist. De veacuri savanţii spuneau lucruri valoroase despre realitate descriind reţele de relaţii mecanice, dar nicicînd o operă de artă n-a putut fi creată sau înţeleasă de minţi incapabile să conceapă structura integrată a unui întreg.

În lucrarea care a dat teoriei *Gestalt*-ului numele ce-l poartă, Christian von Ehrenfels subliniază că dacă fiecare dintr-o duzină de subiecţi ar asculta cîte unul din cele douăsprezece tonuri ale unei melodii, suma experienţelor lor n-ar fi egală cu experienţa unor persoane care ascultă întreaga melodie. Multe din experimentele ulterioare ale teoreticienilor gestaltişti au fost menite să demonstreze că aspectul oricărui element depinde de locul şi funcţia acestuia într-o schemă generală. Un cititor atent nu poate lua cunoştinţă de aceste studii fără să admire năzuinţa spre unitate şi ordine ce transpare din actul elementar de a privi la o simplă imagine alcătuită din linii. Departe de a fi o înregistrare mecanică de elemente senzoriale, vederea s-a dovedit o receptare cu adevărat creatoare a realităţii — imaginativă, ingenioasă, subtilă şi plină de frumuseţe. S-a vădit că acele calităţi care disting pe gînditor şi pe artist caracterizează toate activităţile intelectului. Psihologii au început de asemenea să vadă că nu au de-a face cu o coincidenţă: aceleaşi principii se aplică întregii game de capacităţi mintale, deoarece mintea funcţionează totdeauna ca un întreg. Orice percepţie este totodată gîndire, orice judecată este totodată intuiţie, orice observaţie este totodată imaginaţie.

Importanţa acestor concepţii pentru teoria şi practica artistică este evidentă. Nu mai putem considera că munca artistului este o activitate izolată, inspirată în chip misterios din ceruri şi fără legături, reale sau posibile, cu alte activităţi omeneşti. Dimpotrivă, recunoaştem acel tip deosebit de vedere care duce la crearea artei mari ca dezvoltare a activităţilor vizuale mai umile şi mai obişnuite pe care le practicăm cotidian. Aşa cum banala căutare a informaţiilor este „artistică" deoarece implică crearea şi găsirea de forme şi înţelesuri,

tot astfel concepţia artistică este un instrument de viaţă, un mod rafinat de a înţelege cine sîntem şi unde ne aflăm.

Atîta timp cit materia primă a experienţei a fost considerată drept o aglomerare amorfă de stimuli, observatorul părea liber s-o utilizeze după bunul său plac. Văzul era o impunere total subiectivă a formei şi sensului asupra realităţii şi, de fapt, nici un cercetător din domeniul artei n-ar putea nega că artiştii individuali sau culturile modelează lumea după propriul lor tip. Cercetările gestaltiste arată insă cu claritate că foarte adesea situaţiile întîlnite au caracteristici proprii, care impun ca noi să le percepem în modul cuvenit. Contemplarea lumii s-a dovedit a cere o interacţiune între proprietăţile furnizate de obiect şi natura subiectului care observă. Acest element obiectiv al experienţei justifică încercările de a distinge între concepţiile adecvate şi inadecvate privind realitatea. Mai mult, ne putem aştepta ca toate concepţiile adecvate să conţină un miez comun de adevăr care să facă arta tuturor epocilor şi a tuturor zonelor geografice potenţial semnificativă pentru toţi oamenii. Dacă s-ar putea demonstra în laborator că o figură liniară bine organizată reprezintă pentru toţi observatorii în esenţă aceeaşi formă, indiferent de asociaţiile şi fanteziile pe care le suscită la unii dintre ei în virtutea formaţiei lor culturale şi a înclinaţiilor lor individuale, ne-am putea aştepta la acelaşi lucru, măcar în principiu, în cazul celor ce privesc opere de artă. Această credinţă în validitatea obiectivă a comunicării artistice a furnizat antidotul mult dorit la coşmarul subiectivismului şi relativismului fără margini.

În sfîrşit, găsim o lecţie sănătoasă în descoperirea că văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente, ci mai curînd receptarea unor imagini structurale semnificative. Dacă acest lucru este valabil pentru simplul act de percepere a unui obiect, el se verifică şi mai mult în cazul abordării artistice a realităţii. Evident, artistul, la fel ca instrumentul său vizual, nu este un aparat de înregistrare mecanică. Reprezentarea artistică a unui obiect nu poate fi considerată o transcriere plicticoasă, detaliu cu detaliu, a aspectului lui întîmplător. Cu alte cuvinte există aici o analogie ştiinţifică la faptul că imaginile din realitate pot rămîne valabile chiar şi atunci cînd se îndepărtează mult de asemănarea „realistă".

A fost încurajator să descopăr că unele concluzii similare au fost trase în mod independent şi în domeniul educaţiei artistice. În special Gustaf Britsch, de ale cărui lucrări am luat cunoştinţă prin intermediul lui Henry Schaefer-Simmern, afirmă că mintea, în strădania ei de a ajunge la o concepţie ordonată a realităţii, trece în mod legic şi logic de la configuraţiile perceptuale cele mai simple la configuraţii din ce în ce mai complexe. S-a dovedit de asemenea că principiile rezultate din experimentele gestaltiste sînt active şi sub raport genetic. Interpretarea psihologică a procesului de creştere prezentată în capitolul IV se bazează din plin pe formulările teoretice ale lui Schaefer-Simmern şi pe experienţa sa de o viaţă ca educator. Lucrarea lui, *Desfăşurarea activităţii artistice* (The Unfolding of Artistic Activity), a dovedit că putinţa de a aborda viaţa artistic nu este privilegiul cîtorva specialişti dotaţi, ci stă la îndemâna oricărei persoane normale pe care natura a înzestrat-o cu o pereche de ochi. Pentru un psiholog aceasta înseamnă că studiul artei este o parte indispensabilă a studiului omului.

Cu riscul de a da colegilor mei din comunitatea ştiinţifică motive de nemulţumire, aplic principiile în care cred cu o unilateralitate cam nechibzuită, în parte deoarece consider că instalarea prudentă a unor scări

de incendiu, intrări laterale şi săli de aşteptare dialectice ar fi făcut construcţia extrem de mare şi de greoaie, îngreunînd orientarea, şi în parte deoarece în anumite cazuri este util să afirmi un punct de vedere cu o simplitate neşlefuită, lăsînd rafinamentele pentru schimbul ulterior de atacuri şi riposte. Trebuie de asemenea să mă scuz în faţa istoricilor de artă pentru că folosesc materialul lor in mod mai puţin competent decît ar fi fost eventual de dorit. În prezent, un examen pe deplin satisfăcător al relaţiilor dintre teoria artelor vizuale şi cercetările psihologice pertinente este mai presus de puterile unui singur om. Dacă încercăm să unim două lucruri care, deşi înrudite, n-au fost create unul pentru altul, este nevoie de multe ajustări şi multe lacune trebuie astupate provizoriu. Am fost nevoit să speculez atunci cînd n-am putut dovedi şi să folosesc proprii mei ochi cînd n-am putut conta pe ai altora. M-am străduit să indic acele probleme care aşteaptă o cercetare sistematică. Şi, la urma urmelor, de ce n-aş exclama şi eu ca Herman Melville: „Toată această carte este numai o ciornă - ba nu, e ciorna unei ciorne. O voi, Timp, Energie, Bani, şi Perseverenţă!"

Cartea tratează despre ceea ce poate vedea toată lumea. Mă bazez pe scrierile de estetică şi critică de artă numai în măsura în care ele ne-au ajutat, pe mine şi pe studenţii mei, să vedem mai bine. Am încercat să-1 cruţ pe cititor de truda lecturii multor lucruri care nu servesc la nimic bun. Unul dintre motivele pentru care am scris această carte este acela că, după părerea mea mulţi oameni s-au plictisit de obscuritatea ameţitoare a vorbăriei pretins artistice, de jonglatul cu lozinci şi cu concepte estetice răsuflate, de făţuielile pseudoştiinţifice, de goana impertinentă după simptome clinice, de măsurarea minuţioasă a nimicurilor şi de epigramele graţioase. Arta este cel mai concret lucru de pe lume, şi nimic nu ne îndreptăţeşte să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai multe despre ea.

Unora dintre cititori demersul le poate părea supărător de sobru şi prozaic. Li se poate răspunde cu cele scrise de Goethe cîndva unui prieten, Christian Gottlob Heyne, care era profesor de retorică la Göttingen: „După cum poţi vedea, punctul meu de plecare este foarte practic şi realist, şi li s-ar putea părea unora că am tratat chestiunile cele mai pronunţat spirituale într-un mod prea neinspirat; dar să mi se permită să remarc că zeităţile greceşti nu tronau în al nouălea sau al zecelea cer, ci în Olimp, făcînd paşi gigantici nu de la un soare la altul ci, cel mult, de la un munte la altul". Şi totuşi, un cuvînt de prevenire asupra modului cum trebuie folosită cartea s-ar putea dovedi util. De curînd, un tînăr asistent de la Dartmouth College a expus un asamblaj care, îmi face plăcere s-o spun, se numea *Omagiu lui Arnheim.* Opera era compusă din zece curse de şoareci identice, aşezate în şir. În locul unde trebuia prinsă momeala, autorul scrisese titlurile celor zece capitole ale cărţii de faţă, cîte unul pentru fiecare cursă. Dacă opera era un avertisment sincer, la ce oare se referea acesta?

Lucrarea poate într-adevăr acţiona ca o cursă dacă este folosită drept îndrumar pentru abordarea operelor de artă. Oricine a privit cum conduc profesorii grupuri de elevi printr-un muzeu ştie că a reacţiona la operele maeştrilor este cel puţin dificil. În trecut, vizitatorii se puteau concentra asupra subiectului, evitînd astfel să ia în seamă arta. Apoi o generaţie de critici influenţi ne-au învăţat că atenţia dată subiectului este un semn sigur de ignoranţă. începînd de atunci, exegeţii artei au propovăduit relaţiile formale. Dar cum ei studiau formele şi culorile într-un fel de vid, metoda lor nu era decît o altă cale de ocolire a artei. Căci, aşa cum am menţionat mai sus, formele vizuale n-au alt sens decît cel pe care ni-l comunică. Închipuiţi-vă acum

că un profesor ar folosi metoda din această carte în mod superficial drept ghid pentru abordarea unei opere de artă: „Ei, copii, să vedem cîte picăţele roşii putem găsi în acest tablou de Matisse !" Procedăm sistematic, făcînd un inventar al tuturor formele rotunde şi al tuturor formelor unghiulare. Căutăm linii paralele, ca şi exemple de suprapunere şi de relaţii figură-fond. În clasele mai mari căutăm să descoperim sisteme de gradienţi. Iar cînd toate elementele sînt înşiruite ordonat, se cheamă că am cinstit cum se cuvine întreaga lucrare. Aşa ceva se poate face, şi s-a făcut uneori, dar este cel din urmă demers pe care un adept al psihologiei Gestalt-ului şi l-ar dori atribuit.

Cine vrea să capete acces la opera de artă trebuie, înainte de toate, să ia contact cu aceasta ca întreg. Ce receptăm oare din ea? Care este calitatea tonală a coloritului, sau dinamica formelor? Înainte de a identifica elementele individuale, compoziţia totală ne comunică ceva ce nu trebuie să scăpăm. Căutăm o temă, o cheie de care se leagă totul. Dacă există un subiect, aflăm despre el cît putem de multe, căci nimic din cele puse de artist în opera sa nu poate fi neglijat de către privitor fără consecinţe. Îndrumaţi sigur de structura întregului încercăm apoi să recunoaştem trăsăturile principale şi să explorăm dominaţia lor asupra detaliilor subsidiare. Treptat, întreaga bogăţie a operelor de artă se dezvăluie şi se orînduieşte, începînd, atunci cînd o percepem corect, să ne reţină toate capacităţile intelectuale cu mesajele care ni le transmite. Iată pentru ce lucrează artistul. Dar este de asemenea specific omului ca el să vrea să definească ceea ce vede şi să înţeleagă de ce vede cele văzute. Aici se poate dovedi utilă lucrarea de faţă. Explicitînd categoriile vizuale, extrăgînd principiile ce le stau la bază şi arătînd cum funcţionează relaţiile structurale, această prezentare a unor mecanisme formale nu ţinteşte să înlocuiască intuiţia spontană, ci să o ascută, să o susţină şi să facă elementele ei comunicabile. Dacă instrumentul oferit aici ucide experienţa în loc s-o dezvolte, înseamnă că ceva n-a fost în regulă. Capcana trebuie evitată.

Prima mea încercare de a scrie această carte datează din anii 1941—1943, cînd am primit în acest scop o subvenţie de la Fundaţia memorială „John Simon Guggenheim". Lucrînd, am ajuns la concluzia că instrumentele disponibile atunci în psihologia percepţiei erau nepotrivite pentru investigarea unora dintre cele mai importante probleme vizuale ale artei. Aşadar, în loc de a scrie cartea pe care o proiectasem, am întreprins cîteva studii speciale, mai ales în domeniile spaţiului, expresiei şi mişcării, menite a umple o parte din aceste lacune. Materialul a fost verificat şi dezvoltat în cadrul cursurilor de psihologie a artei ţinute de mine la Sarah Lawrence College şi la New School for Social Research din New York. Atunci cînd, în vara anului 1951, o bursă primită de la Fundaţia Rockefeller mi-a permis să-mi iau un concediu de un an, m-am simţit pregătit pentru prezentarea relativ coerentă a acestui domeniu. Oricare ar fi valoarea cărţii, sînt mult îndatorat secţiei de umanistică a Fundaţiei, care mi-a dat putinţa de a-mi aşterne constatările pe hîrtie. Vreau să subliniez că Fundaţia n-a supervizat în nici un fel proiectul şi că ea nu poartă nici o răspundere pentru rezultate.

În 1968 am trecut la Universitatea Harvard. Catedra de studii vizuale şi ambientale, situată într-o frumoasă construcţie clădită de Le Corbusier, a devenit o nouă sursă de inspiraţie. În tovărăşia pictorilor, sculptorilor, arhitecţilor, fotografilor şi cineaştilor am putut, pentru prima oară, să-mi consacru toată munca de predare psihologiei artei şi să-mi verific supoziţiile în raport cu ceea ce vedeam în ateliere. Comentariile

inteligente ale studenţilor mei au continuat să acţioneze ca un curs de apă, şlefuind pietricelele ce alcătuiesc această carte.

Vreau să-mi exprim gratitudinea prietenilor mei Henry Schaefer-Simmern, profesor de educaţie artistică, Meyer Shapiro, istoric de artă, şi Hans Wallach, psiholog, pentru lectura unor capitole manuscrise ale primei ediţii, şi pentru preţioasele sugestii şi corectări aduse. Mulţumesc de asemenea doamnei Alice B. Sheldon, care mi-a atras atenţia asupra unui mare număr de erori tehnice după publicarea cărţii în 1954. Mulţumirile pe care le aduc acelor instituţii şi posesori individuali care mi-au permis să reproduc operele lor de artă sau să citez din publicaţiile lor apar în legendele la ilustraţii şi în notele de la sfîr-şitul cărţii. Vreau de asemenea să mulţumesc copiilor — cei mai mulţi necunoscuţi mie — ale căror desene le-am utilizat aici. Mă bucur deosebit că în carte apar cîteva din desenele lui Allmuth Laporte, a cărui viaţă tînără, plină de frumuseţe şi de talent, a fost curmată de boală la treisprezece ani.

1. ECHILIBRUL

Structura ascunsă a unui pătrat

Să tăiem un disc din carton negru şi să-l punem pe un pătrat alb în felul arătat în figura 1**.**

Poziţia discului ar putea fi determinată şi descrisă prin măsurare. O riglă ne va da în centimetri distanţele de la disc pînă la marginile pătratului. Am putea stabili astfel că discul este aşezat excentric.

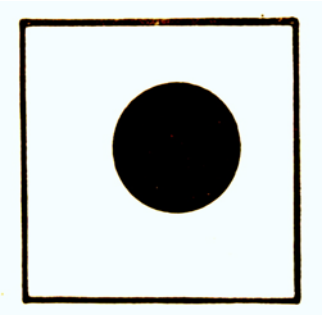


Figura 1

Acest rezultat n-ar fi o surpriză. Nu trebuie să măsurăm: vedem dintr-o privire că discul este excentric. Cum se realizează acest „văzut"? Am acţionat noi oare ca o riglă, privind mai întîi la spaţiul dintre disc şi marginea stîngă, pentru ca apoi să transpunem imaginea acestei-distanţe în cealaltă parte spre comparaţie? Probabil că nu. N-ar fi procedeul cel mai eficace.

Privind figura 1 ca întreg, am înregistrat probabil poziţia asimetrică a discului ca pe o proprietate vizuală a imaginii. Noi n-am văzut discul şi pătratul separat. Relaţia lor spaţială în cadrul întregului este o parte din ceea ce vedem. Asemenea observaţii relaţionale sînt un aspect indispensabil al experienţei obişnuite în multe domenii senzoriale: „Mîna mea dreaptă este mai mare decît stînga". „Acest stîlp nu este drept". „Pianul acela este dezacordat". „Această cafea este mai dulce decît cea dinainte".

Obiectele sînt percepute prompt ca avînd o anumită mărime, plasîndu-se dimensional, adică, undeva între un bob de nisip şi un munte. Pe scara indicatorilor de strălucire, pătratul nostru alb se află sus, iar discul cel negru se găseşte jos. În mod similar, fiecare obiect este văzut ca avînd o anumită amplasare. Cartea pe care o citiţi se află într-un punct anumit, definit de camera din jur şi de obiectele ce se găsesc în ea — printre acestea dumneavoastră înşivă fiind unul foarte important. Pătratul din figura 1 apare undeva pe o pagină a cărţii, iar discul este situat excentric înăuntrul pătratului. Nici un obiect nu este perceput ca unic sau izolat. A vedea un lucru înseamnă totodată a-i atribui un anumit loc în cadrul ansamblului: un amplasament în spaţiu, o cifră pe scara mărimilor, a strălucirii sau a distanţelor.

0 deosebire între măsurarea cu rigla şi asocierea vizuală a fost deja menţionată. Noi nu determinăm mărimile, distanţele sau direcţiile separat, pentru ca apoi să le comparăm între ele. De regulă noi vedem aceste caracteristici ca proprietăţi ale cîmpului vizual total. Există, totuşi, încă o deosebire la fel de importantă. Diferitele calităţi ale imaginilor produse de simţul vederii nu sînt statice. Discul din figura 1 nu este pur şi simplu deplasat în raport cu centrul pătratului. El se caracterizează printr-o anumită stabilitate, de parcă s-ar fi aflat în centru şi ar vrea să revină, sau de parcă ar vrea să se depărteze şi mai mult. Relaţiile dintre disc şi marginile pătratului prezintă un joc similar de atracţie şi respingere.

Experienţa vizuală este dinamică. Această temă va reveni în tot cuprinsul cărţii de faţă. Ceea ce percepe un om sau un animal nu este doar un aranjament de obiecte, de culori şi forme, de mişcări şi dimensiuni, ci, poate în primul rînd, o interacţiune de tensiuni direcţionate. Aceste tensiuni nu sînt ceva adăugat de privitor, din motive proprii, unor imagini statice, ci, mai degrabă, ele sînt inerente oricărui percept ca dimensiuni, formă, amplasare sau culoare. Deoarece au mărime şi direcţie, aceste tensiuni pot fi numite „forţe” psihologice.

Să observăm acum că dacă discul este văzut ca tinzînd către centrul pătratului, el este atras de ceva care nu se află prezent fizic în figura noastră. Punctul central nu este marcat în nici un mod în figura 1; la fel de invizibil ca Polul Nord sau ca Ecuatorul, el este totuşi o parte din imaginea percepută, un focar invizibil de forţă, determinat la o distanţă considerabilă de către conturul pătratului. El este „indus", aşa cum un curent electric poate fi indus de un altul. Există aşadar mai multe elemente în cîmpul vizual decît cele care impresionează retina. Exemplele de „structuri induse" abundă. Un cerc incomplet arată ca un cerc complet cu o porţiune lipsă. Într-o pictură executată în perspectivă centrală punctul de fugă poate fi stabilit prin convergenţa liniilor, deşi noi nu vedem punctul lor real de întîlnire. Într-o melodie se poate „auzi" prin inducţie ritmul regulat de la care deviază o notă sincopată, aşa cum discul nostru deviază de la centru.

Aceste deducţii perceptuale diferă de deducţiile logice.Deducţiile sînt operaţii mintale care adaugă ceva unor fapte vizuale date, prin interpretarea lor. Inducţiile perceptuale sînt uneori interpolări bazate pe cunoştinţe dobîndite anterior. Mai frecvent însă ele sînt completări născute spontan în timpul actului percepţiei din configuraţia dată a imaginii.

O imagine vizuală de felul pătratului din figura 1, este în acelaşi timp atît goală cît şi dotată cu un conţinut. Centrul ei face parte dintr-o structură ascunsă complexă, pe care o putem explora cu ajutorul discului cam în modul în care folosim pilitura de fier pentru a stabili liniile de forţă într-un cîmp magnetic. Dacă aşezăm discul în diferite locuri din interiorul pătratului, în unele puncte el va părea în repaus, pe cînd în altele va prezenta o tendinţă într-o anumită direcţie; în sfîrşit, în alte puncte, poziţia lui va părea neclară şi fluctuantă.

Poziţia cea mai stabilă a discului se obţine atunci cînd centrul lui coincide cu centrul pătratului. În figura 2 discul poate fi văzut ca atras spre marginea din dreapta.

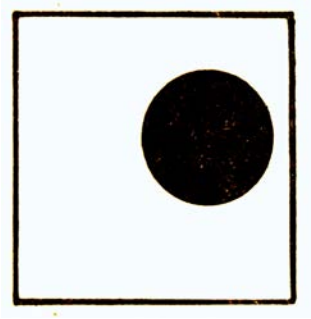


Figura 2

Dacă modificăm distanţa, acest efect slăbeşte sau chiar se inversează. Putem găsi o distanţă la care discul pare „prea aproape", stăpînit de impulsul de a se depărta de margine. În acest caz intervalul dintre margine şi disc ne apare comprimat, ca şi cum ar fi necesar un mai mare spaţiu de mişcare. Pentru orice relaţie spaţială dintre obiecte există o „distanţă corectă" pe care ochiul o determină intuitiv. Artiştii sînt sensibili la această cerinţă atunci cînd îşi dispun obiectele picturale într-un tablou sau elementele într-o sculptură. Arhitecţii şi proiectanţii caută permanent distanţele potrivite dintre clădiri, ferestre şi piese de mobilier. Ar fi foarte util să examinăm mai sistematic condiţiile în care se realizează aceste aprecieri vizuale.

Explorările empirice ne arată că discul este influenţat nu numai de marginile şi de centrul pătratului, dar şi de cadrul in formă de cruce al axelor verticală şi orizontală, ca şi de diagonale (figura 3). Centrul, principalul punct de atracţie şi respingere, se determină prin intersectarea acestor patru linii structurale de bază. Alte puncte de pe aceste linii sint mai puţin puternice decît centrul, dar şi pentru ele se poate stabili un efect de atractie. Configuraţia pe care o vedem în figura 3 va fi denumită *scheletul structural* al pătratului.Vom arăta mai tîrziu că acest schelet variază de la o imagine la alta.

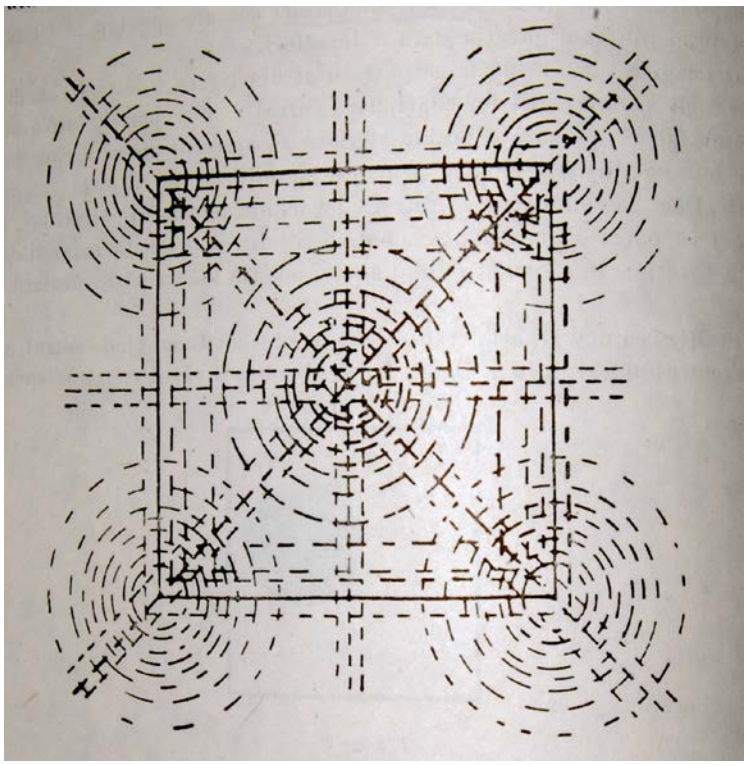


Figura 3

Oriunde am aşeza discul, el este afectat de forţele tuturor factorilor structurali ascunşi. Tăria relativă şi distanţa pînă la aceşti factori determină efectul lor în cadrul ansamblului. În centru toate forţele se

contrabalansează între ele, ceea ce face ca poziţia centrală să implice repaus. O altă poziţie de relativ repaus o putem găsi, de exemplu, deplasînd discul pe una din diagonale. Punctul de echilibru pare să se afle ceva mai aproape de colţul pătratului decit de centru, aceasta putînd însemna că centrul este mai puternic decît colţul şi că această predominanţă trebuie compensată printr-o distanţă mai mare, ca şi cum colţul şi centrul ar fi doi magneţi de putere inegală. În general, orice poziţie care coincide cu una din trăsăturile scheletului structural aduce un element de stabilitate, care, fireşte, poate fi contracarat de alţi factori.

Dacă predomină influenţa unei anumite direcţii, va rezulta o atracţie în acea direcţie. Dacă discul este pus exact în punctul median dintre centru şi colţ, el va tinde către centru.

Un efect neplăcut rezultă din acele amplasări în care atracţiile sînt ambigue, nedeterminate, astfel încît ochiul nu poate hotărî dacă discul tinde într-un sens anumit. Aceste ambiguităţi fac mesajul vizual neclar şi stânjenesc aprecierea pereeptuală a privitorului. În poziţii ambigue, imaginea vizuală nu mai determină ceea ce se vede, intrînd în acţiune factorii subiectivi legaţi de persoana privitorului, cum ar fi punctul de concentrare a atenţiei sau preferinţa pentru o anumită direcţie. Afară de cazul cînd artistul preferă ambiguităţi de acest fel, el se va strădui să obţină organizări mai stabile.

Observaţiile noastre au fost verificate experimental de Gunnar Goude şi Inga Hjortzberg la Laboratorul de psihologie al Universităţii din Stockholm. Un disc negru cu diametrul de 4 centimetri a fost ataşat magnetic de un pătrat alb cu latura de 46 centimetri. În timp ce discul era deplasat în diferite puncte li s-a cerut subiecţilor să spună dacă el manifesta vreo tendinţă într-o anumită direcţie şi, în caz afirmativ, cît de puternică era această tendinţă în raport cu cele opt direcţii spaţiale de bază. Rezultatele se văd în figura 4. Cei opt vectori din fiecare-poziţie rezumă tendinţele de mişcare observate de către subiecţi.

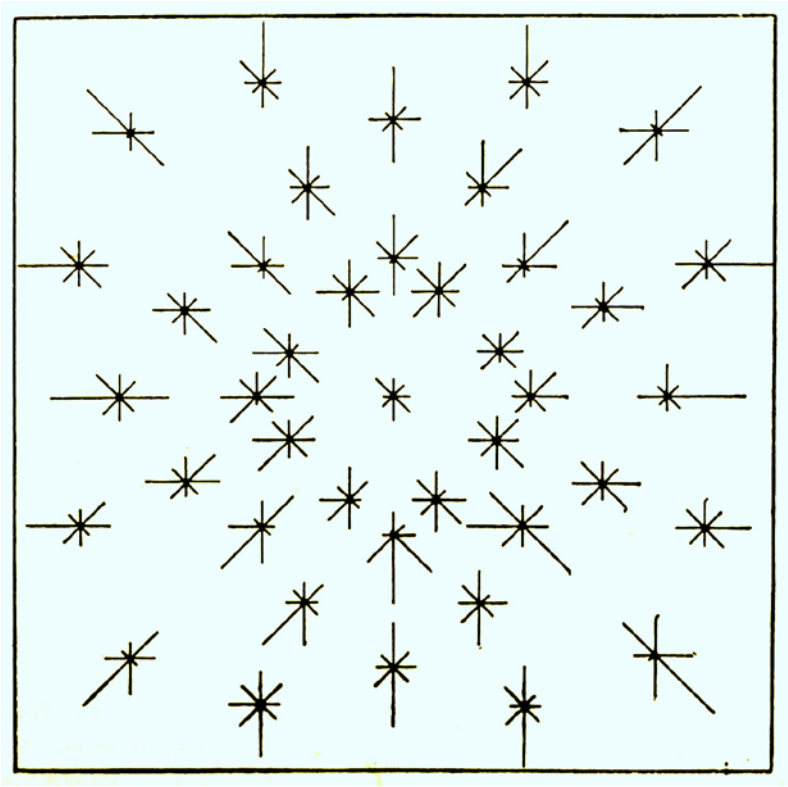


Figura 4

Din GUNNAR GOUDE şi INGA HJORTZBERG,

En Experimentell Prövning, etc., *Universitatea din Stockholm, 1967*

Evident, experimentul nu dovedeşte că dinamica vizuală se realizează spontan; el arată doar că atunci cînd subiecţilor li se sugerează o tendinţă direcţională, răspunsurile lor nu sunt repartizate aleatoriu ci se grupează de-a lungul axelor principale ale scheletului structural. Se observă de asemenea o tendinţă spre marginile pătratului. Nu s-a evidenţiat clar o atracţie către centru, ci mai degrabă o zonă de relativă stabilitate în jurul lui.

Cînd condiţiile sînt de aşa natură încît ochiul nu poate determina clar poziţia reală a discului, forţele vizuale discutate aici ar putea produce o deplasare reală pe direcţia atracţiei dinamice. Dacă ni se arată figura 1 doar o fracţiune de secundă, este oare discul văzut mai aproape de centru decît în cazul unei expuneri mai lungi? Vom avea numeroase ocazii să observăm că sistemele fizice şi psihologice prezintă o tendinţă foarte generală de schimbare în sensul celui mai mic nivel de tensiune realizabil. O astfel de reducere a tensiunii se obţine atunci cînd elementele imaginilor vizuale cedează în faţa forţelor preceptuale direcţionate care le sînt proprii. Max Wertheimer a arătat că un unghi de 93° nu este văzut drept ceea ce este, ci ca un unghi drept oarecum necorespunzător. Dacă unghiul este prezentat tahistoscopic, adică cu un timp de expunere foarte mic, privitorii spun adesea că au văzut un unghi drept, eventual avînd un anumit defect greu de definit.

Aşadar discul „rătăcitor" ne arată că într-o imagine vizuală există ceva mai mult decît formele înregistrate pe retină. Cît priveşte impresia retiniană, liniile negre şi discul constituie tot ce există în figura noastră. În cadrul experienţei perceptuale această configuraţie de stimuli creează un schelet structural, un schelet care contribuie la determinarea rolului jucat de fiecare element pictural în sistemul de echilibru al ansamblului; el serveşte drept cadru de referinţă, la fel cum o scară muzicală defineşte înălţimea fiecărui sunet dintr-o compoziţie. Trebuie să trecem şi altfel dincolo de imaginea în alb şi negru trasată pe hîrtie. Imaginea plus structura ascunsă indusă de ea constituie mai mult decît o simplă reţea de linii. Aşa cum se arată în figura 3, perceptul este de fapt un cîmp continuu de forţe. El este un peisaj dinamic, în care liniile constituie literalmente creste cu versanţi de ambele părţi. Aceste creste sînt centre ale unor forţe de atracţie şi de respingere a căror influenţă se extinde şi asupra zonelor înconjurătoare, înăuntrul şi în afara marginilor figurii. Nici un punct din figură nu scapă de această influenţă. Există, într-adevăr, locuri „calme", dar acest calm nu înseamnă absenţa forţelor active. „Punctul mort" nu este mort. Cînd atracţiile în toate direcţiile se contrabalansează reciproc noi nu simţim nici un fel de atracţie. Pentru ochiul sensibil, echilibrul unui asemenea punct este plin de tensiune. Glndiţi-vă la o frtnghie care nu se mişcă în timp ce doi oameni de putere egală trag de ea în sensuri diferite. Frînghia e nemişcată, dar plină de energie.

Pe scurt, la fel cum un organism viu nu poate fi descris prin prezentarea anatomiei sale, tot aşa natura unei experienţe vizuale nu poate fi descrisă în centimetri de mărime şi distanţă, în grade unghiulare sau în lungimi de undă ale culorii. Aceste măsurători statice definesc numai „stimulul", adică mesajul trimis spre ochi de lumea fizică. Dar viaţa unui percept, expresia şi înţelesul lui, derivă în întregime din acţiunea forţelor perceptuale. Orice linie trasă pe o coală de hîrtie, ca şi cea mai simplă formă modelată din lut, se aseamănă unei pietre pe care o aruncăm în lac. Ea tulbură repausul şi mobilizează spaţiul. Văzul este perceperea acţiunii.

Ce sînt forţele perceptuale?

Se poate ca cititorul să fi remarcat cu nelinişte folosirea termenului de „forţe". Sînt aceste forţe simple figuri de stil sau există cu adevărat? Iar dacă sînt reale, unde se află? Se admite că ele sînt reale pe ambele tărîmuri ale existenţei, adică atît ca forţe psihologice, cît şi ca forţe fizice. Psihologic, efectul de atracţie asupra discului există în experienţa oricărui privitor. Cum efectele de acest fel au un punct de aplicare, o direcţie şi o anumită mărime, ele satisfac condiţiile stabilite de fizicieni pentru forţele fizice. Din acest motiv psihologii vorbesc despre forţe psihologice, chiar dacă pînă acum nu prea mulţi dintre ei au aplicat termenul aşa cum o fac eu aici, noţiunii de percepţie.

În ce sens se poate spune că aceste forţe există nu numai în domeniul experienţei, ci şi în lumea fizică? Desigur, ele nu sint conţinute în obiectele la care privim, de pildă în hîrtia albă pe care am desenat pătratul sau în discul de carton negru. Fireşte, în aceste obiecte acţionează forţe moleculare şi gravitaţionale, care ţin microparticulele respective laolaltă, împiedicîndu-le să se răspîndească în spaţiu. Nu există însă forţe fizice cunoscute care tind să împingă o pată de cerneală tipografică plasată excentric către centrul unui pătrat dat. Şi nici liniile trase cu cerneală nu exercită vreo forţă magnetică asupra hîrtie înconjurătoare. Unde sînt atunci aceste forţe?

Pentru a răspunde, trebuie să ne amintim cum obţine privitorul cunoştinţele sale despre pătrat şi disc. Razele de lumină ce emană din soare sau dintr-o altă sursă lovesc obiectul şi sînt parţial absorbite şi parţial reflectate de acesta. Unele dintre razele reflectate ajung la lentilele din ochi şi sint proiectate pe fundalul sensibil al acestuia, pe retină. Multe din micile organe receptoare aflate în retină se combină în grupuri cu ajutorul celulelor ganglionare. Prin aceste grupuri, obţinem o primă organizare elementară a formei vizuale, foarte apropiată de nivelul impresiei retiniene. Deplasîndu-se spre destinaţia lor finală din creier, mesajele electrochimice sînt supuse acţiunii altor procese de formare în mai multe puncte de pe parcurs, pînă ce imaginea se completează la diferitele niveluri ale cortexului vizual. Nu putem şti în prezent în ce stadii ale acestui proces complex ia naştere corespondentul fiziologic al forţelor perceptuale şi prin ce mecanisme specifice se produce aceasta. Dacă totuşi presupunem logic că fiecare aspect al unei experienţe vizuale îşi are corespondentul fiziologic în sistemul nervos, putem deduce în mod general natura acestor procese cerebrale. Putem afirma, de exemplu, că ele sînt probabil procese de cîmp. Aceasta înseamnă că tot ce se întîmplă într-un anumit punct este determinat de interacţiunea dintre părţi si întreg. Dacă n-ar fi aşa, diferitele inducţii, atracţii şi respingeri n-ar putea avea loc in cimpul experienţei vizuale.

Privitorul vede elementele de atracţie şi de împingere din imaginile vizuale ca proprietăţi reale ale înseşi obiectelor percepute. Prin simpla cercetare vizuală el nu poate distinge „neastîmpărul" discului excentric de ceea ce se produce fizic pe pagina cărţii, tot aşa cum nu poate distinge realitatea unui vis a unei halucinaţii de realitatea lucrurilor existente fizic.

Faptul că am putea prefera să numim aceste forţe perceptuale „iluzii" contează prea puţin atît timp cit recunoaştem în ele componente reale ale tuturor, celor văzute. Artistul, bunăoară, nu trebuie să se îngrijoreze că aceste forţe nu sînt conţinute în culoarea de pe pînză. Cu materialele fizice el creează experienţe. Imaginea percepută şi nu pigmentul constituie opera de artă. Dacă un perete arată vertical într-o pictură, el

este vertical, iar dacă într-o oglindă vedem un spaţiu liber nu există nici un motiv ca imaginile unor oameni să nu pătrundă în el, aşa cum se întîmplă uneori în filme. Forţele care atrag discul nostru sînt „iluzorii" doar pentru acela care se decide să folosească energia lor în scopul acţionării unei maşini. Perceptual şi artistic ele sînt foarte reale.

Două discuri într-un pătrat

Pentru a ne apropia ceva mai mult de complexitatea operei de artă, vom introduce acum un al doilea disc în pătratul nostru (figura 5). Ce se întîmplă?

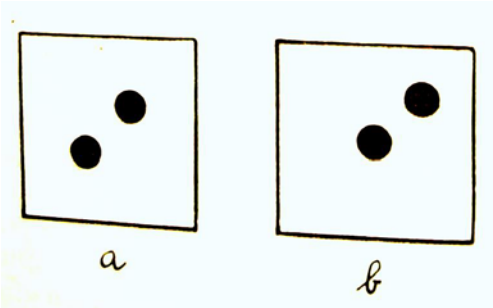


Figura 5

Mai întîi, reapar cîteva dintre relaţiile observate anterior ca existînd între disc şi pătrat. Atunci cînd cele două discuri se află aproape unul de altul, ele se atrag reciproc şi pot părea aproape ca un întreg indivizibil. La o anumită distanţă ele se resping reciproc, deoarece se află prea aproape unul de altul. Distanţele la care se produc aceste efecte depind de mărimea pătratului şi a discurilor, ca şi de amplasarea discurilor în pătrat.

Punctele de amplasare ale celor două discuri se pot echilibra reciproc. Luată separat, fiecare din cele două poziţii din figura 5*a* ne poate părea dezechilibrată, împreună însă ele creează o pereche simetric aşezată şi în repaus. Aceeaşi pereche, totuşi, poate părea puternic dezechilibrată atunci cînd se schimbă amplasarea (figura 5*b).* Explicaţia o putem găsi în analiza noastră anterioară asupra hărţii structurale. Cele două discuri formează o pereche din cauza proximităţii lor şi a asemănării ca dimensiuni şi formă, cît şi datorită faptului că ele sînt unicul „conţinut" al pătratului. Ca membri ai unei perechi ele tind să fie văzute simetric; adică să li se atribuie valori şi funcţii egale în cadrul întregului. Dar această apreciere perceptuală intră în conflict cu alta, derivînd din aşezarea perechii. Discul inferior se găseşte în poziţia stabilă şi proeminentă a centrului, pe cînd cel superior se află într-o poziţie mai puţin stabilă. Astfel aşezarea creează o distincţie între cele două discuri care contravine faptului că ele constituie o pereche simetrică. Dilema este de nerezolvat. Privitorul balansează între două concepţii incompatibile. Aceste exemple arată că pînă şi o configuraţie vizuală foarte simplă este afectată fundamental de structura ambianţei ei spaţiale şi că echilibrul poate fi supărător de ambiguu atunci cînd forma şi amplasarea în spaţiu se contrazic.

Echilibrul psihologic şi echilibrul fizic

Este acum momentul să definim mai precis ce înţelegem prin termenul de echilibru. Dacă pretindem ca într-o operă de artă toate elementele să fie astfel distribuite încît să rezulte o stare de echilibru, trebuie să ştim cum se poate obţine acest echilibru. Şi apoi, unii cititori pot considera că nevoia de echilibru nu este decît o preferinţă stilistică, psihologică sau socială. Unora le place echilibrul, altora nu. De ce, atunci, ar fi echilibrul o calitate necesară a imaginilor vizuale?

Pentru fizician, echilibrul este acea stare în care forţele ce acţionează asupra unui corp se compensează reciproc. În forma sa cea mai simplă, echilibrul se obţine atunci cînd două forţe de tărie egală acţionează în sensuri contrare. Definiţia se poate aplica şi echilibrului vizual. La fel ca un corp fizic, orice imagine vizuală finită are un punct de echilibru (sau centru de greutate). Şi tot aşa cum punctul de echilibru fizic al celui mai neregulat obiect plan poate fi stabilit determinîndu-se punctul în care obiectul stă în echilibru pe vîrful degetului, tot astfel centrul unei imagini vizuale poate fi determinat prin încercări repetate. După Denman W. Ross, modul cel mai simplu de a face aceasta este să mişcăm un cadru în jurul imaginii pînă cînd cadrul şi imaginea sînt în echilibru; atunci centrul cadrului va coincide cu centrul de greutate al imaginii.

Exceptînd formele cele mai regulate, nu există nici o metodă de calcul raţional care să poată înlocui simţul intuitiv de echilibru al ochiului. Din enunţul nostru de mai sus rezultă că simţul vederii sesizează echilibrul atunci cînd forţele fiziologice corespunzătoare din sistemul nervos se distribuie astfel încît să se compenseze reciproc.

Dacă totuşi atîrnăm pe un perete o pînză goală, centrul de gravitate vizual coincide doar aproximativ cu centrul fizic stabilit prin echilibrarea pînzei pe deget. Aşa cum vom vedea, poziţia verticală a pînzei pe perete influenţează repartizarea greutăţii vizuale; un efect similar se produce datorită culorilor, formelor şi spaţiului pictural dacă pinza este de fapt un tablou. Tot astfel, centrul vizual al unei sculpturi nu poate fi determinat pur şi simplu suspendînd sculptura de o sfoară. Şi aici contează orientarea verticală. Contează de asemenea faptul dacă sculptura este suspendată sau stă pe un soclu, dacă se află într-un spaţiu gol sau este plasată într-o nişă.

Există şi alte deosebiri între echilibrul fizic şi cel perceptual. Astfel, fotografia unei balerine poate părea dezechilibrată chiar dacă corpul balerinei era într-o poziţie confortabilă în momentul fotografierii. Pe de altă parte, se poate dovedi imposibil ca un model să-şi menţină o postură ce apare perfect echilibrată într-un desen. O sculptură poate necesita o armătură internă care s-o menţină dreaptă, chiar dacă vizual ea este echilibrată. O raţă poate dormi în voie sprijinindu-se pe un picior aşezat oblic. Aceste deosebiri apar datorită unor factori ca mărimea, culoarea sau direcţia, care contribuie la realizarea echilibrului vizual în moduri ce nu au neapărat un corespondent fizic. Costumul unui clovn — roşu pe stînga şi albastru pe dreapta — poate fi asimetric pentru ochi sub raportul coloritului, chiar dacă cele două jumătăţi ale costumului, ca şi ale clovnului, sînt egale în greutate fizică. Într-o pictură, un obiect oarecare, de pildă o perdea în fundal, poate contrabalansa poziţia asimetrică a unui corp omenesc.

Găsim un exemplu amuzant într-un tablou din secolul al XV-lea care îl reprezintă pe arhanghelul Mihail cîntărind suflete (figura 6). Doar prin tăria rugăciunii, un nud mic şi firav întrece în greutate patru diavoli mari plus două pietre de moară. Din păcate, rugăciunea are doar o pondere spirituală, fără nici un efect vizual. Pentru a remedia situaţia, pictorul a folosit o pată mare de culoare închisă pe veşmîntul arhanghelului, chiar sub talgerul în care stă sufletul evlavios. Prin atracţie vizuală, care nu există în obiectul fizic, pata creează acea pondere care pune de acord scena cu înţelesul ei.

De ce echilibru?

De ce este indispensabil echilibrul pictural? Trebuie să ne amintim că, atît vizual cît şi fizic, echilibrul este acea stare de distribuţie a elementelor în care orice acţiune încetează. Energia potenţială din sistem, ar zice fizicianul, a atins valoarea minimă. Într-o compoziţie echilibrată toţi factorii ţinînd de formă, direcţie şi amplasare sînt astfel determinaţi reciproc încît nici o schimbare nu pare posibilă, iar întregul capătă un caracter de „necesitate" în toate părţile sale. O compoziţie neechilibrată ne pare accidentală, tranzitorie şi ca atare nejustificată. Elementele ei au tendinţa de a-şi schimba locul sau forma pentru a realiza o situaţie mai armonizată cu structura totală.

Figura 6

Anonim austriac, Arhanghelul Milion cîntărlnd suflete, *c. 1470, Allen Memorial Museum, Oberlin College.*

În condiţii de dezechilibru, mesajul artistic devine incomprehensibil. Ambiguitatea imaginii nu ne permite să hotărim care din configuraţiile posibile este cea urmărită. Avem senzaţia că procesul de creaţie a îngheţat accidental într-un anumit punct al desfăşurării sale. Deoarece configuraţia cere schimbare, nemişcarea operei devine un neajuns. Atemporalitatea este înlocuită cu senzaţia supărătoare a timpului oprit în loc. Cu excepţia rarelor cazuri cînd tocmai acesta este efectul dorit, artistul se va strădui să realizeze echilibrul tocmai pentru a evita o asemenea instabilitate.

Desigur, echilibrul nu impune simetrie. Simetria în care, de exemplu, cele două laturi ale unei compoziţii sînt egale, constituie modul cel mai elementar de creare a echilibrului. Dar mai adesea artistul operează cu un anume fel de inegalitate. În una din Bunavestirile lui El Greco, îngerul este mult mai mare decit Fecioara. Însă această disproporţie simbolică ne frapează numai pentru că ea e stabilizată prin acţiunea unor factori de contrabalansare; altfel, mărimea inegală a celor două figuri ar fi lipsită de finalitate şi, implicit, de sens. Este numai aparent paradoxal să afirmăm că dezechilibrul se poate exprima doar prin echilibru, tot aşa cum dezordinea se poate demonstra doar prin ordine, sau separaţia prin conexiune.

El Greco - Bunavestire

Exemplele de mai jos sînt adaptate dintr-un test creat de Maitland Graves entru determinarea sensibilităţii artistice a studenţilor. Comparaţi imaginele *a* şi *b* din figura 7. Imaginea din stînga este echilibrată. Există destulă viaţă în această îmbinare de pătrate şi dreptunghiuri de diverse mărimi, proporţii şi direcţii, dar ele se susţin reciproc, astfel încît fiecare element rămîne pe locul său, totul este necesar şi nimic nu tinde să se schimbe. Comparaţi verticala internă clar definită din *a* cu perechea ei şovăitoare din ***b*.** În *b* proporţiile comportă diferenţe atît de mici încît ochiul nu este sigur dacă vede o egalitate sau o inegalitate, o simetrie sau o asimetrie, un pătrat sau un dreptunghi. Nu putem sesiza ce vrea să ne spună desenul.

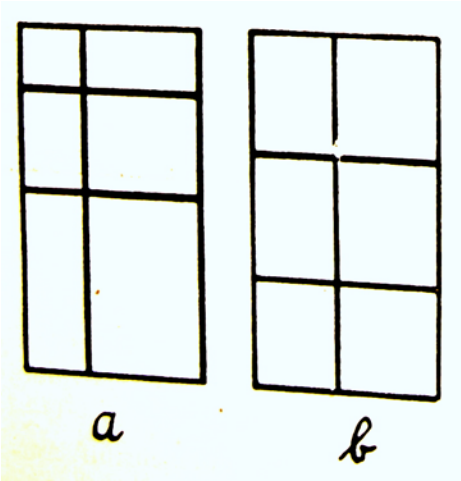


Figura 7

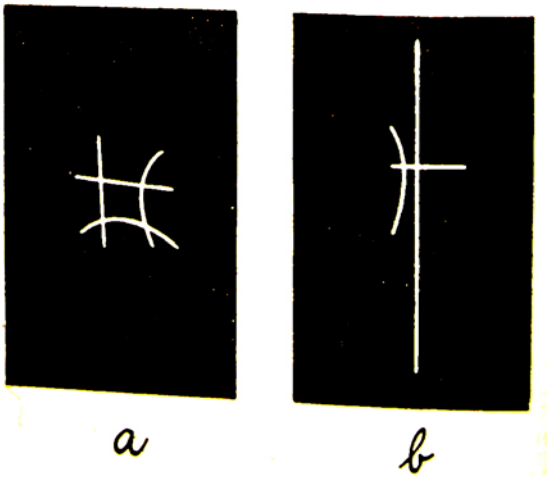


Figura 8

Figura 8 *a* este ceva mai complexă, dar nu mai puţin supărător de ambiguă. Relaţiile nu sînt nici clar ortogonale nici clar oblice. Cele patru linii nu sînt suficient diferenţiate în lungime pentru ca ochiul să se asigure că ele nu sînt egale. Desenul, lăsat să plutească în spaţiu, tinde pe de o parte spre simetria unei figuri cruciforme avînd o orientare vertical-orizontală, iar pe de alta spre forma unui fel de zmeu cu axă de simetrie diagonală. Dar nici una din aceste interpretări nu e concludentă, căci nici una nu vădeşte claritatea liniştitoare ce se degajă din 8 *b*.

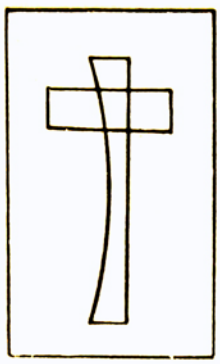


Figura 9

Nu întotdeauna dezechilibrul face întreaga configuraţie fluidă. În figura 9 simetria crucii latine este atît de trainic stabilită încît devierea curbă poate fi percepută ca un viciu. Aici, aşadar, s-a stabilit o configuraţie atît de puternic echilibrată încît ea încearcă să-şi păstreze integritatea izolînd ca nedorită orice deviere. În asemenea condiţii, dezechilibrul provoacă o tulburare locală a unităţii întregului. Ar fi util să studiem sub acest aspect micile devieri de la simetrie ce se observă în portretele orientate frontal sau în reprezentările

tradiţionale ale Răstignirii, în care înclinarea capului lui Iisus este deseori contrabalansată prin uşoare modulaţii ale corpului dispus frontal.

Ponderea

Două proprietăţi ale obiectelor vizuale au o înrîurire deosebită asupra echilibrului: ponderea şi direcţia.

În lumea populată de corpurile noastre numim greutate mărimea forţei gravitaţionale care trage obiectele în jos. O atracţie asemănătoare în jos se poate observa şi la obiectele picturale sau sculpturale, dar greutatea vizuală acţionează şi în alte direcţii. Cînd privim la obiectele dintr-un tablou, ponderea lor pare să dea naştere unei tensiuni de-a lungul unei axe ce le leagă de ochiul privitorului, şi nu este uşor să distingem dacă ele tind să se apropie sau să se depărteze de persoana care le priveşte. Tot ce se poate spune este că greutatea constituie întotdeauna un efect dinamic, dar că tensiunea nu este neapărat orientată pe direcţie din planul picturii.

Ponderea este influenţată de amplasare. O poziţie „puternică" în cadrul structural (figura 3) poate susţine mai multă greutate decît o poziţie excentrică ori îndepărtată de verticala sau orizontala centrală. Aceasta înseamnă, de pildă, că un obiect pictural situat în centru poate fi contrabalansat de obiecte mai mici dispuse excentric. Grupul central din tablouri este adesea foarte masiv, ponderile scăzînd treptat spre margini, şi totuşi întreaga pictură apare echilibrată. Mai mult, conform principiului pîrghiei, care se poate aplica şi compoziţiilor vizuale, greutatea unui element creşte în raport cu distanţa dintre ele şi punctul de sprijin. În orice caz particular, desigur, trebuie să se ia în considerare totalitatea factorilor ce determină ponderea.

Un alt factor ce influenţează ponderea este adîncimea spaţială. Ethel Puffer a observat că deschiderile în profunzime, care duc privirea spre spaţii îndepărtate, au o mare forţă de contrabalansare. Această regulă poate eventual să fie generalizată după cum urmează: ponderea este direct proporţională cu adîncimea atinsă de o zonă din cîmpul vizual. Nu putem face decît presupuneri privind o posibilă explicaţie. În cadrul percepţiei, distanţa şi mărimea se corelează, astfel că obiectele mai depărtate sînt văzute mai mari şi, poate, mai masive decît dacă s-ar afla lîngă planul frontal al picturii. În Dejunul pe iarbă a lui Manet, silueta unei fete care culege flori în depărtare are o pondere considerabilă în raport cu grupul celor trei figuri mari din planul prim. Cît oare din ponderea fetei provine din dimensiunile sporite pe care i le conferă distanţa? Se poate de asemenea ca volumul de spaţiu gol din faţa unei porţiuni depărtate a scenei să aibă o anumită pondere.

Fenomenul poate fi observat chiar şi la obiectele tridimensionale. Ce factori, de pildă, contrabalansează ponderea aripilor proeminente ale unor clădiri din Renaştere (ca Palazzo Barberini sau Casino Borghese de la Roma) în raport cu ponderea părţii centrale, care este retrasă, şi cu volumul cubic al spaţiului încadrat ce se creează într-un asemenea plan?

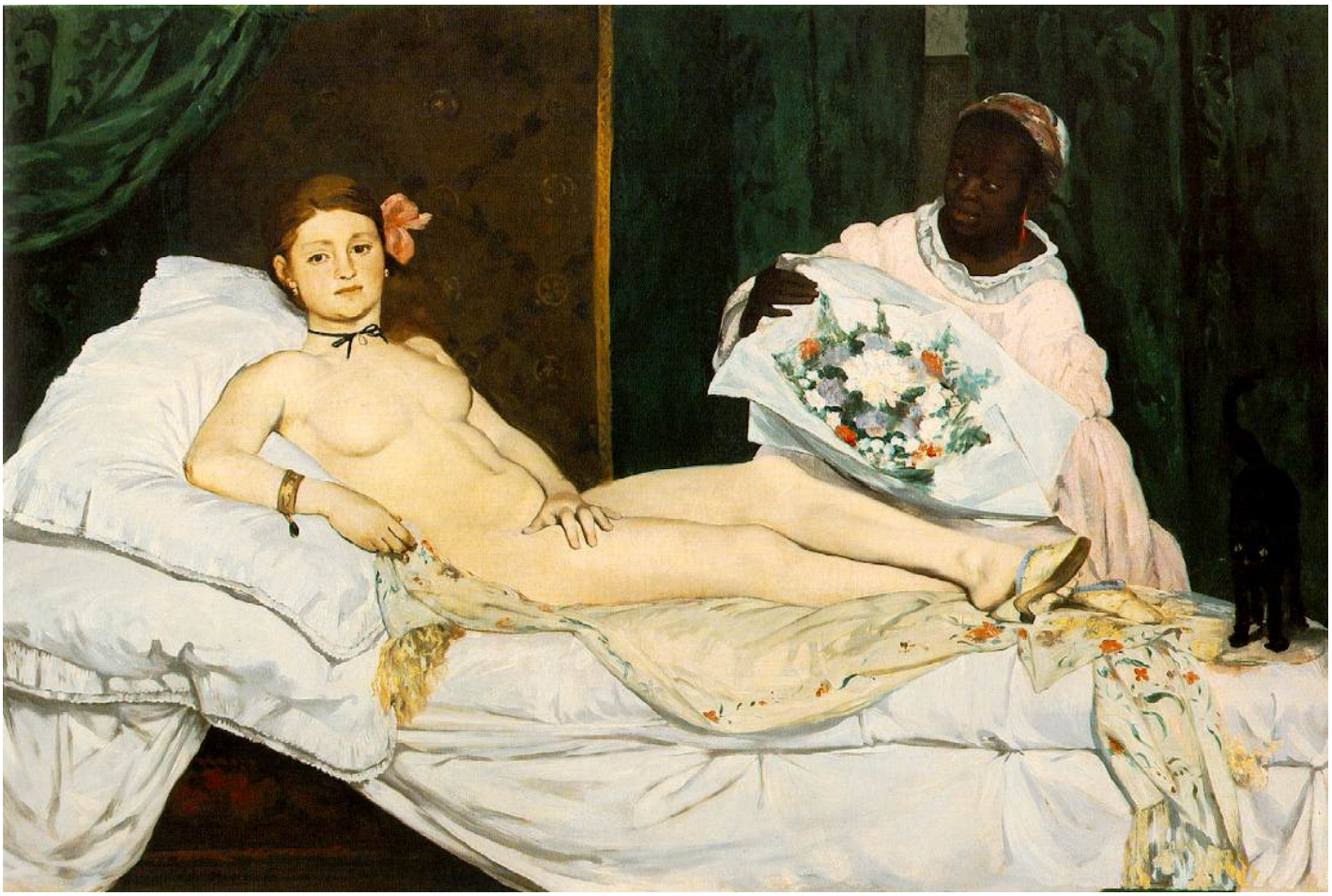
Edouard Manet – Dejun pe iarba (1863)

Palazzo Barberini, Roma (1549)

Casino Borghese, Roma(1608-1613)

Ponderea depinde şi de mărime. Ceilalţi factori fiind egali, un obiect mai mare va avea o pondere mai mare. Cît despre *culoare*, roşul este mai greu decît albastrul iar culorile vii au o pondere mai mare decît cele închise. Pata de roşu aprins ce reprezintă cuvertura din dormitorul lui Van Gogh creează o puternică pondere excentrică. O zonă neagră trebuie să fie mai mare decît una albă pentru a o putea contrabalansa. Acest lucru se datoreşte în parte fenomenului de iradiere, care face ca o suprafaţă de culoare vie să pară relativ mai mare.

Van Gogh – Dormitorul



Edouard Manet – Olympia (1863)

Ethel Puffer a constatat de asemenea că ponderea compoziţională este afectată de *interesul intrinsec*. O anumită zonă a unui tablou poate reţine atenţia privitorului fie din cauza subiectului — de exemplu, porţiunea din jurul pruncului Iisus într-o adoraţie — fie din cauza complexităţii sale formale sau a altei trăsături specifice. (Observaţi în acest sens buchetul multicolor de flori din Olympia lui Manet.) Însăşi micimea obiectului poate exercita o fascinaţie care să compenseze ponderea redusă pe care ar avea-o altfel. Experimente întreprinse recent sugerează că percepţia poate fi de asemenea influenţată de dorinţele şi temerile privitorului. S-ar putea încerca să se stabilească dacă echilibrul pictural se modifică prin introducerea unui obiect foarte atrăgător sau a unuia care înspăimîntă.

Izolarea sporeşte ponderea. Pe un cer gol, soarele sau luna au o pondere mai mare decit un obiect cu aspect asemănător, dar înconjurat de alte lucruri. Pe scenă, izolarea în scop de reliefare se foloseşte de multă vreme. Din acest motiv „starurile" insistă adesea ca restul actorilor să se menţină la distanţă în timpul scenelor importante.

Forma pare şi ea să influenţeze ponderea. Forma regulată a figurilor geometrice simple le face să ne pară mai grele. Acest efect poate fi observat la picturile abstracte, mai ales în unele din lucrările lui Kandisky, în care cercurile sau pătratele creează accente foarte puternice în cadrul unor compoziţii cu forme mai puţin definite. Densitatea — gradul în care masa se concentrează în jurul centrului respectiv — pare de asemenea să genereze pondere. Figura 10, preluată din testul lui Graves, prezintă un cerc relativ mic care contrabalansează un dreptunghi şi un triunghi mai mari ca suprafaţă. Formele dispuse vertical par mai grele decît cele oblice. Totuşi majoritatea acestor reguli trebuie încă verificate prin experimente precise.

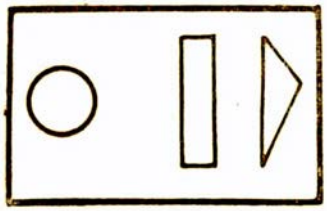
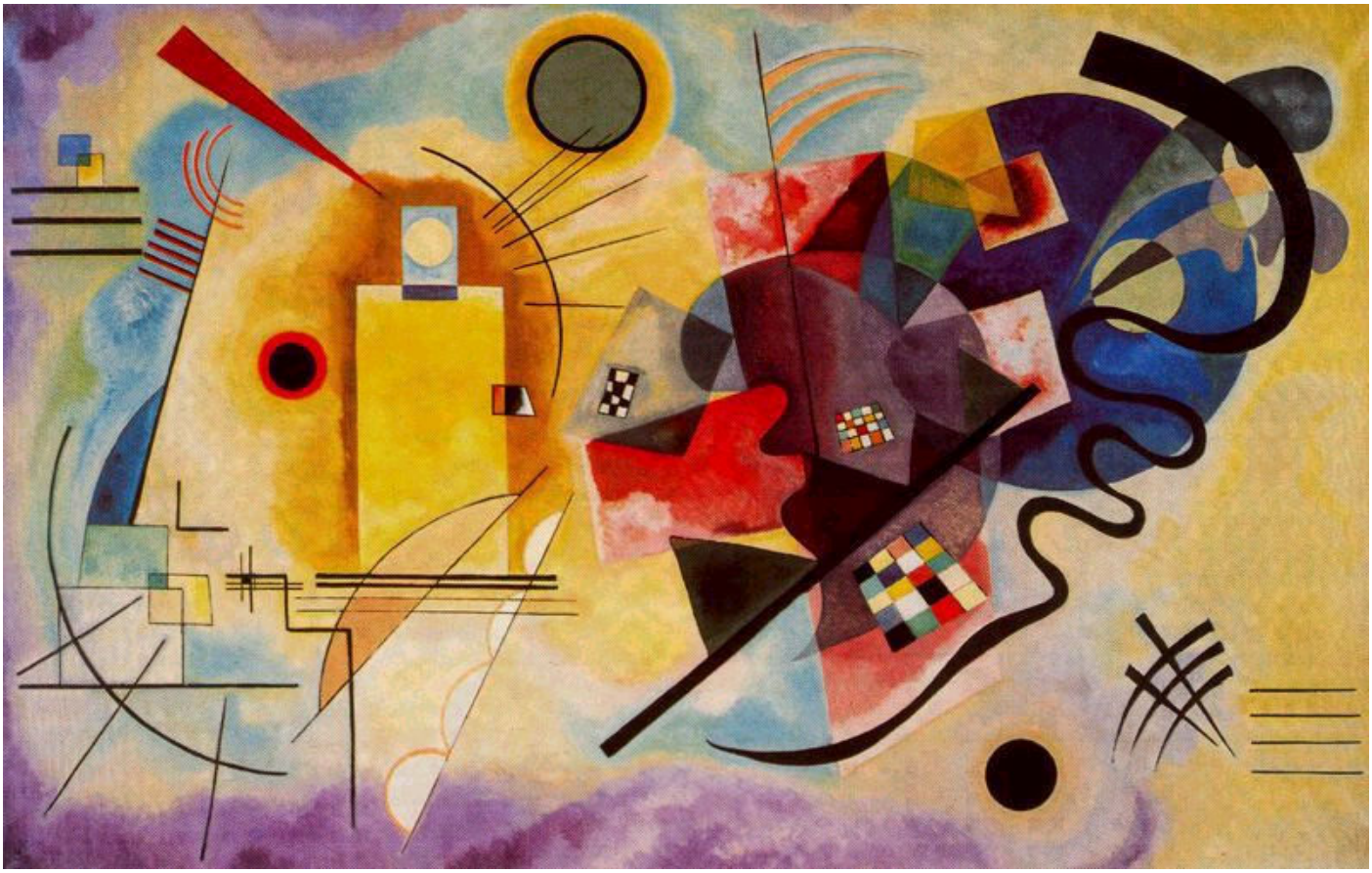


Figura 10

Ce se poate afirma despre influenţa *cunoştinţelor anterioare?* **Î**ntr-un tablou, nici un fel de cunoştinţe ale privitorului nu vor putea face ca o legătură de bumbac să pară mai uşoară decît o bucată de plumb cu aspect asemănător. Problema s-a pus şi în arhitectură. Mock şi Richards arată că: „Ştim din experienţe repetate cît de rezistent este lemnul sau piatra, deoarece le-am manipulat frecvent în alte situaţii, iar atunci cînd privim o construcţie de lemn sau de zid, ne dăm pe loc seama că ea corespunde scopului urmărit. Dar lucrurile stau altfel în cazul unei structuri din beton armat, sau al uneia din oţel şi sticlă. Noi nu vedem barele de oţel dintr-o grindă, care să ne asigure că grinda poate acoperi fără risc o distanţă de cîteva ori mai mare ca lungimea buiandrugului cu care se aseamănă foarte mult, după cum nu vedem nici pilonii de oţel din spatele unei vitrine de magazin cu susţinere în consolă, astfel că o clădire poate părea că se înalţă nesigur pe o temelie de sticlă. Trebuie să înţelegem, totuşi, că posibilitatea de a sesiza dintr-o privire de ce se poate menţine o construcţie, este o rămăşiţă a erei meşteşugăreşti care dispăruse încă din vremea lui William Morris."



Wassily Kandisky, Amarillo- Rojo- Azul (1925)

Acest tip de raţionament este obişnuit astăzi, dar pare expus îndoielii. Trebuie să distingem două lucruri. Pe de o parte există înţelegerea tehnică a meseriaşului care operează cu factori ca metodele de construcţie şi rezistenţa materialelor. Informaţii de acest fel nu se pot căpăta de regulă doar privind la clădirea terminată, şi nu există nici un motiv artistic ca lucrurile să se întîmple astfel. Cu totul altceva este relaţia vizuală dintre, să zicem, tăria percepută a pilonilor şi greutatea acoperişului pe care ei par să-1 susţină. Informaţiile cu caracter tehnic sau lipsa lor prezintă o importanţă redusă pentru evaluarea vizuală. Ceea ce contează eventual ar putea fi convenţia stilistică, cu privire, de pildă, la mărimea deschiderii. Asemenea convenţii se opun schimbării pretutindeni în artă şi ne pot ajuta să înţelegem rezistenţa la statica vizuală a arhitecturii moderne. Lucrul cel mai de seamă este însă acela că distanţa vizuală dintre o masă mare şi un stîlp de susţinere subţire nu este deloc eliminată prin asigurarea dată de arhitect că respectiva construcţie nu se va prăbuşi. În unele din primele clădiri ale lui Le Corbusier, cuburi sau pereţi solizi, al căror aspect este o rămăşiţă a metodelor învechite de construcţii, par să se sprijine precar pe piloni subţiri. Frank Lloyd Wright numea aceste clădiri „lăzi mari aşezate pe beţe". Cînd însă, mai tîrziu, arhitecţii au dezvăluit scheletul de grinzi, reducînd astfel drastic greutatea vizuală a clădirii, stilul s-a împăcat cu tehnica şi ochiul n-a mai fost tulburat.

Direcţia

Echilibrul, aşa cum am observat, se realizează atunci cînd forţele ce constituie un sistem se compensează reciproc. Această compensare depinde de toate cele trei proprietăţi ale forţelor: poziţia punctului de aplicaţie, mărimea forţei şi direcţia ei. Direcţia forţelor vizuale este determinată de mai mulţi factori, printre aceştia numărîndu-se atracţia exercitată de ponderea elementelor învecinate. În figura 11 calul

este tras înapoi din cauza atracţiei exercitate de corpul călăreţului, pe cînd în figura 12, el este tras înainte de celălalt cal. În compozita lui Toulouse Lautrec după care s-a făcut această schiţă, cei doi factori se echilibrează reciproc. Ponderea prin atracţie a fost demonstrată mai sus în figura 6.

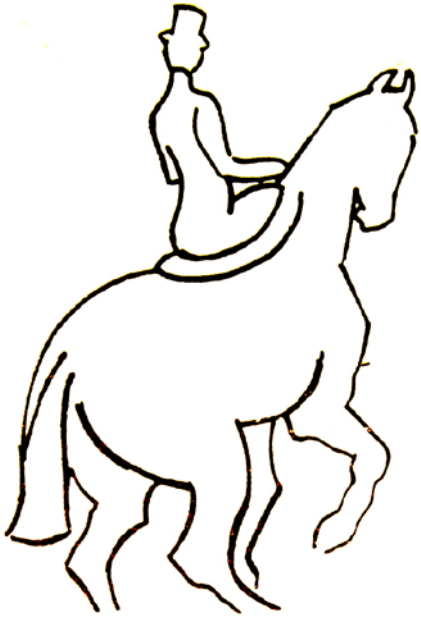


Figura 11

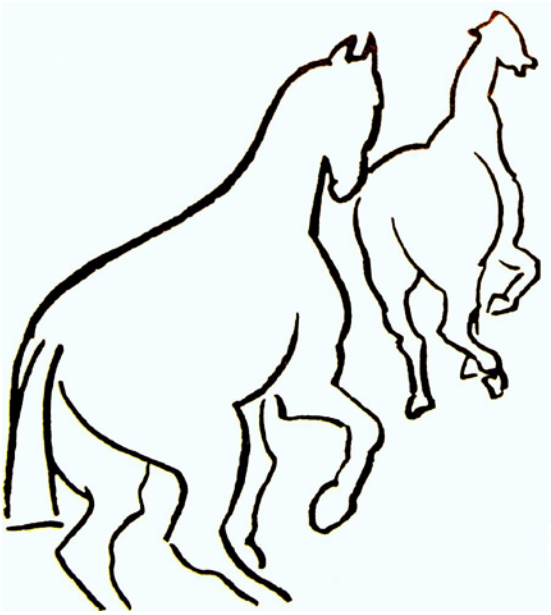
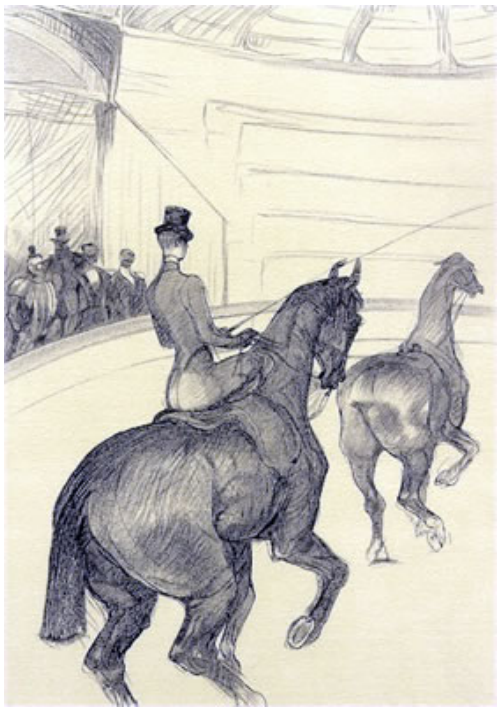


Figura 12



Henri Toulouse Lautrec – The Circus Portfolio

Şi forma obiectelor generează direcţii pe axele scheletelor structurale. Grupul triunghiular din figura 13 (Pietà de El Greco) este perceput dinamic ca un fel de săgeată, dispusă stabil pe o bază largă şi îndreptată în sus. Acest vector contrabalansează atracţia gravitaţională ce se exercită în jos. În arta europeană, tradiţionalele figuri în picioare din sculptura clasică greacă, ca şi Venus a lui Botticelli, îşi datorează varietatea compoziţională unei repartizări asimetrice a greutăţii corpului. Acesta permite o diversitate de direcţii la diferitele niveluri ale corpului (vezi, de exemplu, figura 115), realizîndu-se astfel un echilibru complex al forţelor vizuale.

Figura 13

El Greco - Pietà

Subiectul de asemenea creează o direcţie. El poate face ca o siluetă omenească să ne apară înaintînd sau retrăgîndu-se. În tabloul lui Rembrandt, Portret de fetiţă, aflat la Institutul de Artă din Chicago, privirile fetei se îndreaptă spre stînga, dînd astfel formei aproape simetrice a figurii frontale o pronunţată forţă laterală. Direcţiile spaţiale create de privirea actorului sînt cunoscute în teatru ca „linii vizuale".

În orice operă de artă factorii enumeraţi mai sus pot acţiona în combinaţie sau în contrast, creînd echilibrul ansamblului. Ponderea prin culoare poate fi contracarată de ponderea prin situare. Direcţia formei poate fi contrabalansată prin mişcare spre un centru de atracţie. Complexitatea acestor relaţii contribuie mult la vioiciunea unei opere.

Dacă este vorba de mişcări reale, ca în cazul baletului, teatrului şi filmului, direcţia este indicată prin mişcare. Echilibrul se poate obţine între acţiuni ce se petrec simultan — ca atunci cînd doi balerini înaintează simetric unul spre celălalt — sau se succed. La montajul filmelor adesea o mişcare spre dreapta este urmată sau precedată de una spre stînga. Nevoia elementară de asemenea compensări a fost arătată clar în cadrul unor experimente: observatorii, după ce fixează cîtva timp o linie frîntă la mijloc pentru a forma un unghi obtuz, văd o dreaptă obiectivă ca fiind îndoită în direcţie opusă. Într-un alt experiment, subiecţii care privesc o linie dreaptă uşor înclinată faţă de verticală sau de orizontală văd ulterior verticala, respectiv orizontala, ca fiind înclinată în sens contrar.

Rembrandt - Young Woman at an Open Half Door (1645)

Vorbirea creează pondere vizuală în punctul în care se aude. De pildă, într-un duet între un dansator care recită o poezie şi un altul care tace, asimetria poate fi compensată prin mişcările mai active ale celui din urmă.

Tipuri de echilibru

Echilibrul vizual se poate obţine în nenumărate moduri. Însuşi numărul elementelor poate varia de la o singură figură — bunăoară, un pătrat negru pus în centrul unei suprafeţe goale în rest — pînă la o reţea de nenumărate particule ce acoperă întregul cîmp. Repartizarea ponderilor poate fi dominată de un accent

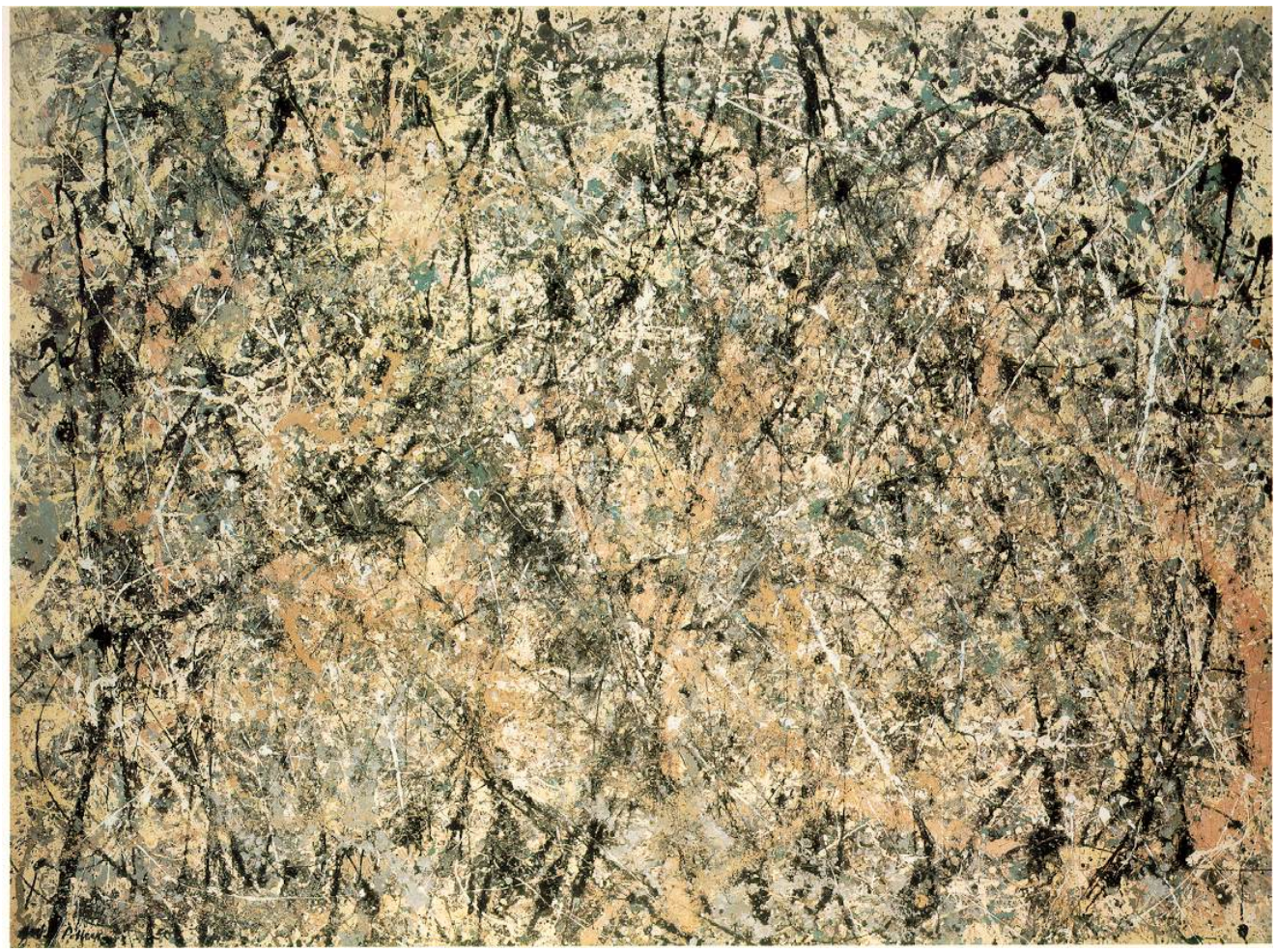
puternic unic, căruia i se subordonează tot restul, sau de un duet de figuri, cum ar fi Adam şi Eva, Fecioara şi îngerul Bunei Vestiri, sau combinaţia dintre un glob roşu şi o masă neagră împănată ce apare în mai multe dintre picturile lui Adolph Gottlieb. În lucrările compuse din una sau două unităţi pe un fond neutru, se poate spune că „gradientul ierarhic" este foarte pronunţat.

Adolph Gottlieb - Brink (1959)

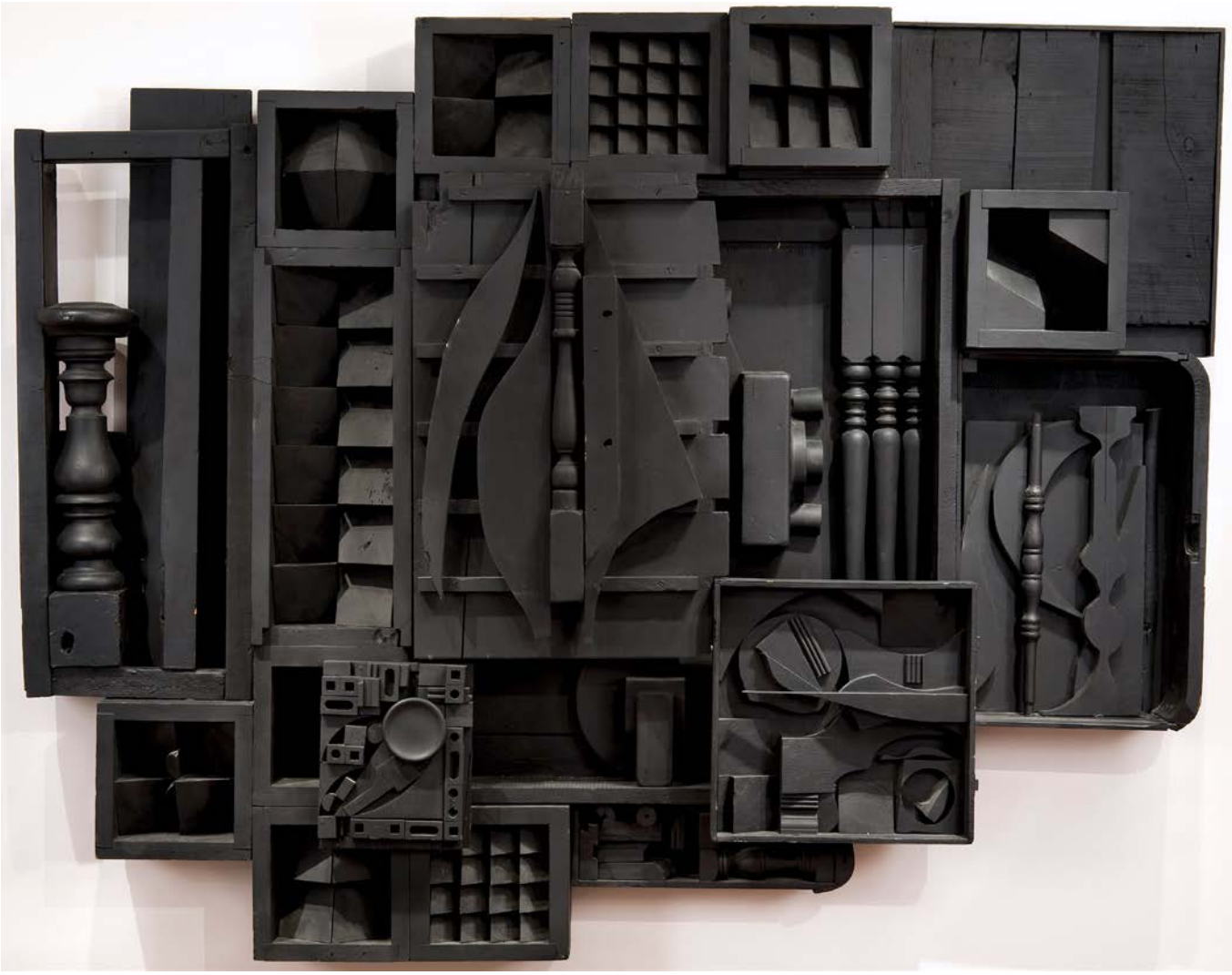
Mai adesea însă, un ansamblu compus din numeroase unităţi conduce treptat de la puternic la slab. O siluetă umană poate fi organizată în jurul unor centre de echilibru secundare plasate în cadrul feţei, poalei sau mîinilor. Acelaşi lucru se poate spune şi despre întreaga compoziţie.

Gradientul ierarhic tinde spre zero atunci cînd imaginea se compune din numeroase unităţi de pondere egală. Modelele repetitive de pe tapete sau ferestrele clădirilor înalte realizează echilibrul prin omogenitate. În unele lucrări ale lui Pieter Brueghel, spaţiul dreptunghiular al picturii este umplut cu mici grupuri episodice, relativ egale ca pondere, care reprezintă jocuri de copii sau proverbe flamande. Acest procedeu este mai potrivit pentru interpretarea caracterului general al unei stări sufleteşti sau al unui mod de existenţă decît pentru descrierea unei vieţi conduse de o forţă centrală. Exemple extreme de omogenitate putem găsi în reliefurile sculpturale ale Louisei Nevelson, care sînt stelaje de compartimente coordonate, sau în picturile tîrzii ale lui Jackson Pollock, umplute uniform cu o textură omogenă. Asemenea lucrări înfăţişează o lume în care, oriunde ai merge, te găseşti în acelaşi loc. Ele ar putea fi numite atone, artistul renunţînd la orice relaţii cu o tonalitate structurală de bază şi înlocuindu-le cu o reţea de conexiuni între elementele compoziţiei.

Pieter Brueghel - Children's Games (1560)



Jackson Pollock - Lavender Mist I (1950)



Louise Nevelson - Moon-Star-Zag VIII (1981)

Relaţia sus-jos

Forţa gravitaţiei dominînd lumea noastră ne face să trăim într-un spaţiu anizotrop, adică într-un spaţiu în care dinamica variază o dată cu direcţia. A te ridica înseamnă a învinge o rezistenţă şi e totdeauna o victorie. A coborî sau a cădea înseamnă a ceda atracţiei exercitate de jos şi constituie aşadar o supunere pasivă. Rezultă din această neuniformitate spaţială că puncte de amplasare diferite sînt inegale sub raport dinamic. Şi aici fizica ne poate ajuta, arătîndu-ne că energia potenţială dintr-un corp aşezat sus este mai mare decît cea dintr-unul aşezat jos, deoarece îndepărtarea de centrul de gravitaţie necesită lucru mecanic. Din punct de vedere vizual, un obiect avînd o anumită mărime, formă sau culoare va dispune de mai multă pondere dacă este aşezat mai sus. Ca atare, echilibrul pe verticală nu se poate obţine situînd obiecte egale la înălţimi diferite. Obiectele aşezate mai sus trebuie să fie mai uşoare. Langfeld menţionează o demonstraţie experimentală interesînd mărimea: „Dacă cerem cuiva să împartă în două o dreaptă perpendiculară fără a o măsura, aproape invariabil punctul ales va fi prea înalt. Iar dacă dreapta este deja divizată, cu greu ne putem convinge că jumătatea superioară nu este mai lungă decît cea inferioară". Aceasta înseamnă că, pentru ca cele două jumătăţi să ne apară egale, cea de sus trebuie să fie mai scurtă.

Dacă deducem de aici că ponderea contează mai mult în partea superioară a spaţiului perceput decît în cea inferioară, nu trebuie totuşi să uităm că în lumea fizică verticalitatea este definită foarte clar, pe cînd în cazul spaţiului perceptual lucrurile nu stau aşa. Atunci cînd tratăm un stîlp totemic ca obiect material ştim ce se înţelege prin vîrf şi bază, dar dacă aplicăm termenii celor văzute atunci cînd privim un obiect înţelesul lor nu mai este clar. Pentru simţul nostru vizual verticalitatea înseamnă mai multe lucruri. Dacă stăm în picioare, întinşi pe pat sau cu capul înclinat, putem sesiza, fie şi aproximativ, direcţia verticală fizică, obiectivă. Aceasta este „orientarea în mediu". Vorbim totuşi de partea de sus şi partea de jos a unei pagini de carte sau a unei ilustraţii întinse orizontal pe masă. Atunci cînd capul nostru se apleacă asupra mesei, „partea de sus" a paginii este de fapt partea de sus a cîmpului nostru vizual. Aceasta este „orientare retiniană". Nu se ştie încă dacă repartizarea ponderii vizuale diferă în funcţie de amplasarea unui tablou pe perete sau pe masă.

Deşi ponderea contează mai mult în porţiunea superioară a spaţiului vizual, putem observa în lumea înconjurătoare că mult mai multe lucruri sînt în general situate lîngă sol decît la înălţime. Sîntem aşadar obişnuiţi să percepem situaţia vizuală normală ca fiind masivă în partea de jos. Pictura, sculptura şi chiar, uneori, arhitectura modernă au încercat să se emancipeze de gravitaţia terestră repartizînd ponderea vizuală uniform pe întreaga lucrare. În acest scop, greutatea trebuie uşor sporită în partea de sus. Privite în poziţia verticală corectă, picturile tîrzii ale lui Mondrian au aceeaşi pondere la bază ca şi în partea de sus. Dacă le răsturnăm însă, ele vor părea încărcate spre vîrf.

Preferinţa stilistică de învingere a atracţiei descendente corespunde cu dorinţa artistului de a scăpa de imitarea realităţii. La această atitudine au contribuit probabil unele experienţe foarte moderne, cum ar fi cea a zborului prin aer, ca şi încălcarea convenţiilor vizuale în fotografiile luate de sus. Aparatul de filmat nu-şi menţine permanent linia de viză paralelă cu solul, şi reprezintă astfel imagini în care axa gravitaţională se deplasează frecvent, partea inferioară a cadrului nefiind neapărat mai încărcată decît cea de sus. Baletul modern a intrat într-un stadiu interesant de conflict interior, accentuînd greutatea corpului omenesc, pe care baletul clasic încerca să o nege, şi urmînd totodată tendinţa generală de trecere de la pantomima realistă la abstractizare.

Totuşi o puternică tradiţie continuă să susţină tendinţa de a face ca partea inferioară a obiectelor vizuale să pară mai grea. Horatio Greenough observă: „Un principiu bine stabilit cere ca edificiile, înălţîndu-se de la sol, să fie late şi simple la bază şi să devină mai uşoare, pe măsură ce urcă, nu numai în realitate dar şi în expresie. La baza acestui principiu stau legile gravitaţiei. Clopotniţa i se supune, iar obeliscul este expresia lui cea mai simplă.'' Aici arhitectul confirmă privitorului ceea ce el ştie deja din senzaţiile musculare din corp, şi anume că pe planeta noastră obiectele sînt atrase în jos. O greutate suficientă la bază face ca obiectul să pară solid ancorat, trainic şi stabil.

În peisajele realiste din secolele XVII şi XVIII, porţiunea inferioară tinde clar să fie mai grea. Centrul de greutate este plasat sub centrul geometric. Această regulă este respectată chiar şi de tipografi şi paginatori. Cifra 3 din figura 14 este bine echilibrată. Răsturnaţi-o, şi va deveni macrocefală. Acelaşi lucru se poate spune despre literele S sau B, iar machetatorii de cărţi şi înrămătorii de tablouri lasă de regulă mai mult spaţiu în partea de jos decît în cea de sus.

Figura 14

Clădirea perfect sferică de la Expoziţia universală ţinută la New York în 1939 crea impresia neplăcută a unei tendinţe de a se ridica de pe sol, care părea s-o reţină. Pe cînd o clădire bine echilibrată se îndreaptă nestingherită în sus, în această construcţie sferică contradicţia dintre simetria sferei şi asimetria spaţiului dădea o senzaţie de mişcare împiedicată. Folosirea unei forme complet simetrice într-un context asimetric este o sarcină delicată. Găsim o soluţie elegantă în amplasarea rozetei din faţada Catedralei Notre-Dame din Paris (figura 15).

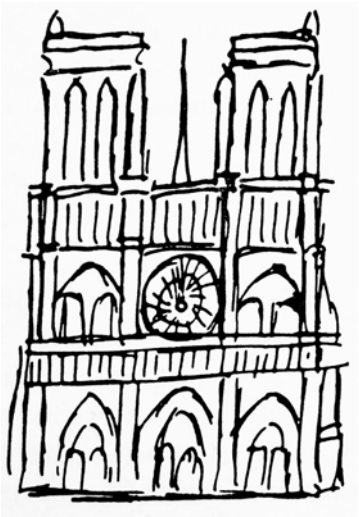


Figura 15

Faţada Catedralei Notre-Dame din Paris

Suficient de mică pentru a evita riscul unei „porniri din loc", ea personifică, dacă putem spune astfel echilibrul elementelor verticale şi orizontale ce se creează în jurul ei. Fereastra îşi găseşte punctul de repaus undeva deasupra centrului suprafeţei pătrate ce reprezintă corpul principal al faţadei.

Aşa cum am arătat înainte, poate exista o discrepanţă între orientarea din spaţiul fizic şi cea din cîmpul vizual, adică între orientarea din mediu şi cea retiniană. O pardoseală în mozaic de tip roman poate înfăţişa o scenă realistă, ale cărei porţiuni de sus şi de jos se află amîndouă în planul orizontal, dar care este înconjurată de un chenar ornamental pătrat sau circular, lipsit de o asemenea asimetrie. Jackson Pollock se simţea cel mai la îndemînă atunci cînd lucra pe podea: „Mă simt mai aproape, mai înăuntrul imaginii reprezentate, căci astfel pot păşi în jurul ei, pot lucra din toate cele patru laturi şi mă pot afla literalmente *în cadrul* picturii". Această situaţie, spunea el, seamănă cu metoda folosită de pictorii indieni pe nisip din vestul Statelor Unite.

O tradiţie similară poate fi întîlnită la artiştii chinezi şi japonezi. Picturile lui Pollock erau destinate expunerii pe pereţi, dar diferenţa de orientare pare să nu fi tulburat simţul lui de echilibru.

În cazul picturilor de plafon, artiştii au adoptat principii variate. Atunci cînd Andrea Mantegna a pictat pe plafonul din Camera degli Sposi a Palatului ducal de la Mantua un „oculus" realist cu imaginea cerului şi cu doamne şi copilaşi înaripaţi uitîndu-se în jos peste o balustradă, el a tratat spaţiul pictural ca o continuare directă a spaţiului fizic al încăperii. Artistul se baza pe „orientarea în mediu". Dar atunci cînd cu vreo treizeci şi cinci de ani mai tîrziu Michelangelo reprezenta Facerea lumii pe plafonul Capelei Sixtine, spaţiul scenelor sale era total independent de cel al Capitalei. Privitorul trebuie să recurgă la „orientarea retiniană"; el trebuie să coreleze partea superioară şi cea inferioară cu dimensiunile propriului său cîmp vizual, orientîndu-se în direcţia cuvenită atunci cînd se uită în sus. Şi în bisericile baroce plafonul este perforat vizual, dar pe cînd pictorii din secolul al XV-lea extindeau spaţiul fizic şi asupra celui pictural, artiştii din secolul al XVII-lea, dimpotrivă, dematerializau — s-ar putea spune — prezenţa fizică a clădirii, făcînd din ea o parte a imaginii picturale.

Andrea Mantegna - Oculus in the Camera degli Sposi(1474)

Michelangelo Buonarroti – Căderea şi alungarea din rai (Capela sixtină 1508-1512)

Dreapta şi stînga

Anizotropia spaţiului fizic ne permite să distingem uşor între bază şi vîrf, dar mai puţin uşor între stînga şi dreapta. O vioară aşezată vertical pare mai simetrică decît una culcată pe o parte. Omul şi animalul sînt făpturi suficient de bilaterale pentru a întîmpina greutăţi atunci cînd trebuie să distingă stînga de dreapta, b de d. Corballis şi Beale susţin că această reacţie simetrică este utilă biologic, sistemele nervoase concentrîndu-se asupra mişcării şi orientării într-o lume în care atacul sau răsplata pot veni, cu egală probabilitate, din ambele părţi.

Totuşi, de îndată ce omul a învăţat să utilizeze unelte acţionate mai bine cu o mînă decît cu două, asimetria în folosirea mîinilor a devenit un avantaj; iar cînd gîndirea secvenţială a început să fie înregistrată într-un sistem liniar de scriere, unul din cele două sensuri laterale a ajuns să-1 domine pe celălalt, în cuvintele lui Goethe, „cu cît e mai perfectă creatura, cu atît mai diferite devin părţile ei".

Vizual, asimetria laterală se manifestă printr-o repartizare inegală a greutăţii şi printr-un vector dinamic ce duce din partea stîngă spre partea dreaptă a cîmpului vizual. Fenomenul este greu de detectat la figurile strict simetrice (de exemplu, la faţada unei clădiri), dar este foarte marcat în pictură. Istoricul de artă Heinrich Wolfflin, subliniază că tablourile îşi schimbă aspectul şi îşi pierd înţelesul atunci cînd le privim într-o oglindă. El a sesizat că aceasta se întîmplă deoarece picturile sînt „citite" de la stînga la dreapta, succesiunea schimbîndu-se, fireşte, dacă le inversăm. Wolfflin observă că diagonala trasată din stînga jos spre dreapta sus este considerată ascendentă, cealaltă diagonală fiind privită ca descendentă. Orice obiect pictural pare mai greu în partea dreaptă a imaginii. De exemplu, dacă figura papei Sixt din *Madonna Sixtină* a lui Rafael este adusă în dreapta prin inversarea picturii, ea devine atît de grea încît întreaga compoziţie pare afectată (figura 16).

Figura 16

Raphael – Madonna Sixtină (1512-1514) *Pictura inversată*

Aceasta concordă cu observaţia experimentală că atunci cînd două obiecte egale sînt arătate în jumătatea stîngă şi, respectiv, dreaptă a cîmpului vizual, cel din dreapta pare mai mare. Pentru ca ele să apară egale, obiectul din stînga trebuie mărit.

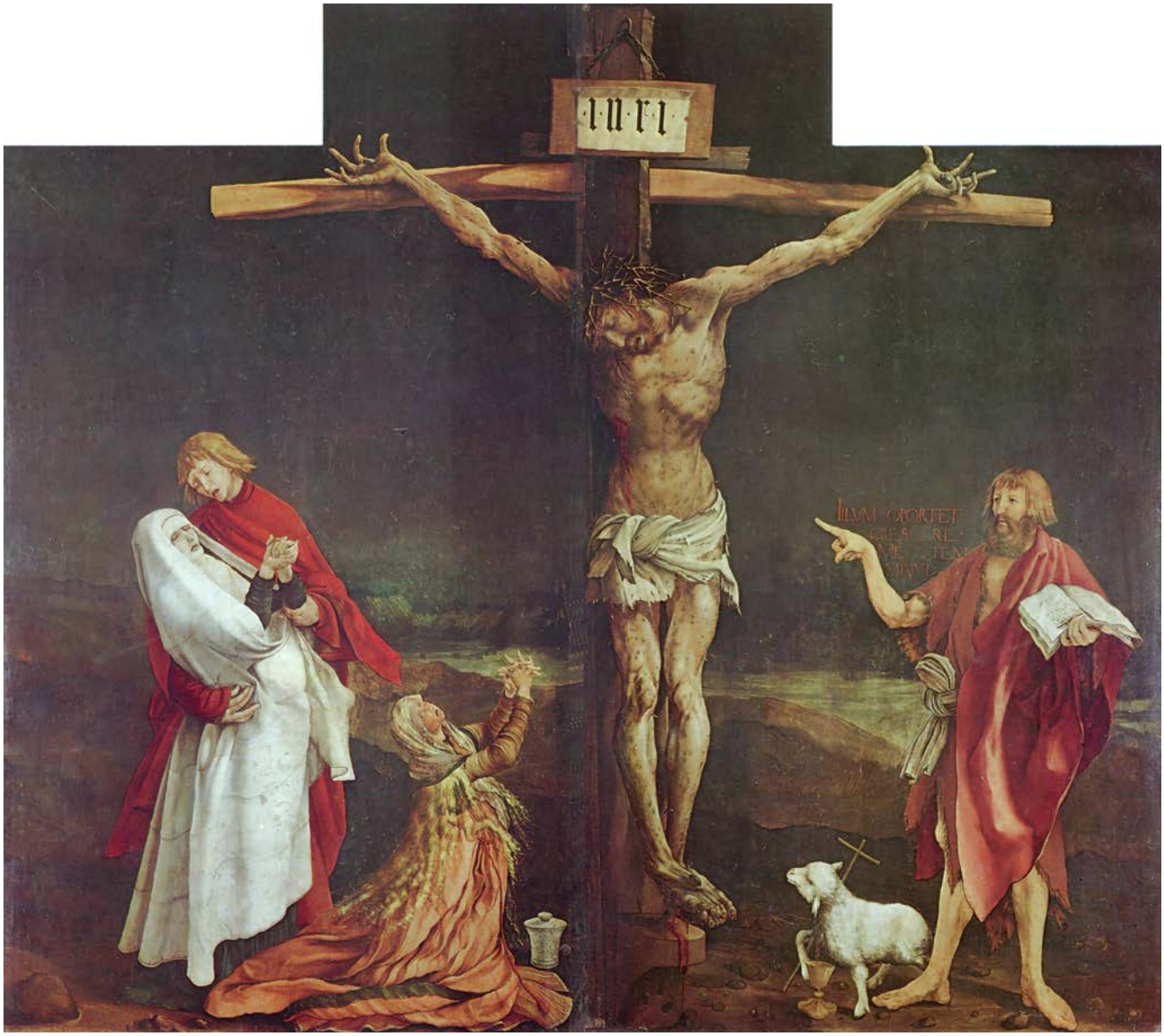
Cercetarea a fost continuată de Mercedes Gaffron mai ales într-o carte ce încerca să demonstreze că gravurile lui Rembrandt îşi dezvăluie înţelesul adevărat numai atunci cînd le vedem aşa cum le-a lucrat artistul pe placă, şi nu în stampele inversate cu care ne-am obişnuit. Conform celor afirmate de Gaffron, privitorul receptează o imagine ca şi cum s-ar afla în fata porţiunii stîngi a acesteia. El se identifică subiectiv cu stînga, şi tot ce apare aici capătă o importanţă majoră. Dacă comparăm o fotografie cu imaginea ei în oglindă, un obiect din planul prim în cadrul unei scene asimetrice pare mai aproapiat pe stînga decît pe

dreapta. Iar atunci cînd la teatru se înalţă cortina, publicul este înclinat să privească mai întîi spre stînga şi să se identifice psihologic cu personajele aflate acolo. De aceea, ne spune Alexander Dean, dintre aşa-numitele sectoare ale scenei, partea stingă (în raport cu publicul) este considerată a fi mai importantă. într-un grup de actori, personajul situat cel mai la stînga va domina scena. Publicul se va identifica cu el şi îi va vedea pe ceilalţi, de pe poziţia lui, ca adversari.

Gaffron leagă fenomenul de predominanţa cortexului cerebral stîng, care cuprinde centrii cerebrali superiori ai vorbirii, scrisului şi cititului. Dacă această predominanţă se aplică şi centrului vizual stîng, atunci „există o deosebire în privinţa sesizării de către noi a datelor vizuale, care le favorizează pe cele percepute în cîmpul vizual drept". Vederea spre dreapta ar fi aşadar mai clară şi mai precisă, ceea ce explică de ce obiectele care apar acolo sînt mai evidente. Această asimetrie ar fi compensată printr-o atenţie sporită pentru cele ce se petrec în stînga, privirea deplasîndu-se spontan de la punctul de atenţie iniţial spre zona de vedere mai clară. Dacă această analiză este corectă, partea dreaptă se distinge prin caracterul ei mai eficient şi prin faptul că măreşte ponderea vizuală a obiectelor — poate pentru că, atunci cînd centrul atenţiei se află în stînga „cîmpului vizual", „efectul de pîrghie" sporeşte ponderea obiectelor de dreapta. Partea stingă, la rîndul ei, este mai centrală, mai importantă şi mai accentuată datorită identificării privitorului cu ea. În *Răstignirea* lui Grünewald din altarul de la Isenheim, grupul din stînga, format din Fecioara Maria şi Evanghelist, capătă cea mai mare importanţă după figura lui Hristos, care ocupă centrul, pe cînd Ioan Botezătorul, în dreapta, este vestitorul proeminent care arată spre scenă. Dacă un actor intră din dreapta publicului, el este observat imediat, dar focarul acţiunii rămîne în stînga dacă nu se află în centru. în pantonima engleză tradiţională, crăiasa zînelor, cu care se presupune că se identifică spectatorul, intră totdeauna din stînga, în timp ce craiul diavolilor pătrunde în scenă din dreapta.

Întrucît un tablou este „citit" de la stînga la dreapta, mişcarea picturală spre dreapta se percepe ca mai uşoară, cerînd mai puţin efort. Dacă, pe de altă parte vedem un călăreţ traversînd pictura de la dreapta spre stînga, el pare să întîmpine mai multă rezistenţă, să facă un efort sporit şi, ca atare, să se deplaseze mai lent. Artiştii preferă uneori primul efect, alteori pe cel de-al doilea. Fenomenul, uşor de observat atunci cînd comparăm picturile cu reflectarea lor în oglindă, poate fi corelat cu constatările psihologului H.C. van der Meer, în sensul că „mişcările spontane ale capului se execută mai repede de la stînga spre dreapta decît invers" şi că atunci cînd subiecţilor li se cere să compare vitezele a două mişcări, una de la stînga spre dreapta iar cealaltă de la dreapta spre stînga, ei văd mişcarea spre dreapta ca fiind mai rapidă. Se poate presupune că mişcarea spre stînga pare să învingă o rezistenţă mai mare; ea merge împotriva curentului în loc să meargă în sensul lui.

Trebuie să notăm că vectorul direcţional, care face compoziţiile asimetrice, are puţin de-a face cu mişcările ochiului. Din studiul mişcărilor oculare se ştie că privitorii explorează o scenă vizuală cutreierînd-o cu privirea în mod neregulat şi concentrîndu-se asupra principalelor centre de interes. Vectorul stînga-dreapta rezultă întradevăr din această explorare, dar el nu se naşte din sensul mişcărilor oculare în sine. Nu există dovezi palpabile că această diferenţiere pe laterală ar ţine de tendinţa folosirii mai frecvente a unei mîini sau de predominanţa unui ochi.



Matthias Grünewald – Crucifixion (1515)

Van der Meer susţine că pregătirea şcolară poate juca un anumit rol aici: ea constatat că persoanele cu un nivel mai scăzut de instruire sînt mai puţin înclinate decît, să zicem, studenţii să perceapă tensiunea direcţionată spre dreapta în obiectele picturale. Cercetătoarea notează, totuşi, că sensibilitatea la vectorii stînga-dreapta apare relativ brusc la vîrsta de cincisprezece ani — ciudat de tîrziu dacă deprinderea scrisului şi cititului este într-adevăr decisivă.

Echilibrul şi intelectul uman

Am văzut că ponderea se repartizează neuniform în imaginile vizuale şi că aceste imagini sînt străbătute de o săgeată exprimînd „mişcarea" de la stînga spre dreapta. Se introduce astfel un element de dezechilibru, care trebuie compensat.

De ce tind oare artiştii spre echilibru? Răspunsul dat de noi pînă acum a fost acela că prin stabilizarea raporturilor dintre diferitele forţe ale unui sistem vizual, artistul îşi clarifică exprimarea. Mergînd mai departe, realizăm că omul tinde spre echilibru în toate fazele existenţei sale fizice sau mintale şi că aceeaşi tendinţă se poate observa nu numai în totalitatea vieţii organice, dar şi în cadrul sistemelor fizice.

În fizică, principiul entropiei - cunoscut şi ca a doua lege a termodinamicii - afirmă că în orice sistem izolat, fiecare stare succesivă reprezintă o scădere ireversibilă a nivelului energiei active. Universul tinde

către o stare de echilibru în care toate asimetriile de distribuţie existente să fie eliminate, şi acelaşi lucru este valabil şi pentru sistemele mai restrînse, cu condiţia ca ele să fie suficient de independente faţă de influenţele externe. După „principiul unitar" al fizicianului L.L. Whyte, care - afirmă el - stă la baza tuturor activităţilor din natură, „asimetria descreşte în sistemele izolabile". Pe aceeaşi linie, psihologii au definit motivaţia ca „acel dezechilibru al organismului care conduce la acţiune pentru redobîndirea stabilităţii". Freud, în special, interpreta „principiul plăcerii" introdus de el în sensul că fenomenele mintale sînt declanşate de tensiuni neplăcute şi că ele acţionează în sensul reducerii acestor tensiuni. Se poate spune că activitatea artistică este o componentă a procesului motivaţional atît la artist, cît şi la „consumator", ea participînd ca atare la efortul de dobîndire a echilibrului. Echilibrul realizat în aspectul vizual al picturilor şi sculpturilor, ca şi al clădirilor, mobilei şi obiectelor de ceramică este receptat de om ca reprezentînd înseşi aspiraţiile sale generale.

Dorinţa de echilibru nu este totuşi suficientă pentru a explica tendinţele de bază ale motivaţiei omeneşti în general sau ale artei în special. Am ajunge la o concepţie unilaterală şi intolerabil de statică a organismului uman dacă ne-am reprezenta acest organism ca asemănător unei ape stătătoare, în care activitatea apare doar atunci cînd o piatră tulbură liniştea plină de echilibru a suprafeţei şi care şi-ar mărgini activitatea la restabilirea acestei linişti. Freud s-a apropiat cel mai mult de acceptarea consecinţelor radicale ale acestei concepţii. El a descris instinctele funciare ale omului ca exprimînd conservatorismul a tot ce este materie vie, ca o tendinţă inerentă de a reveni la un stadiu anterior.) El atribuia un rol fundamental „instinctului morţii", strădaniei de revenire la existenţa anorganică. Conform principiului freudian al economiei, omul încearcă în permanenţă să cheltuiască cit mai puţină energie. Omul este leneş prin natura sa.

Dar este el oare? O fiinţă omenească care se bucură de sănătate fizică şi mintală se realizează nu prin inactivitate, ci prin activitate, mişcare, schimbare, creştere, progres, producţie, creaţie, explorare. Nu există nici un temei pentru ideea stranie că viaţa ar consta din încercări de a-şi pune capăt cît mai curînd cu putinţă. realitate, principala caracteristică a organismului viu este, desigur, aceea că el reprezintă o anomalie a naturii, purinul o luptă anevoioasă contra legii universale a entropiei, luptă în cursul căreia absoarbe mereu noi forţe din mediul înconjurător.

Aceasta nu înseamnă că negăm importanţa echilibrului. Echilibrul rămîne ţelul final al oricărei dorinţe de realizat, al oricărei sarcini de îndeplinit, al oricărei probleme de rezolvat. Dar cursa nu se aleargă doar pentru clipa victoriei. Voi avea prilejul mai jos, în capitolul consacrat *Dinamicii*, să mă ocup de principiul contrar, al activităţii. Numai examinînd interacţiunea dintre forţa vitală, plină de energie, şi tendinţa către echilibru vom putea avea o mai bună înţelegere a dinamicii ce impulsionează mintea omenească şi se reflectă în realizările ei.

Doamna Cézanne pe un scaun galben

Reiese din cele de mai sus că artistul ar interpreta foarte unilateral experienţa umană dacă ar permite echilibrului şi armoniei să-i monopolizeze opera. El poate numai să le folosească în strădania sa de a da formă unei teme semnificative. Înţelesul operei se naşte din interacţiunea forţelor de activare şi forţelor de echilibrare.

Figura 17

PAUL CÉZANNE, Doamna Cézanne pe un scaun galben, *1888-1890, Art Institute, Chicago*

Portretul soţiei lui Cezanne pe un scaun galben (figura 17) a fost pictat de artist în anii 1888—1890. Privitorul este imediat izbit de îmbinarea unui calm exterior cu o puternică activitate potenţială. Figura în repaus este încărcată cu energie, care acţionează în direcţia privirilor ei. Corpul este stabil şi bine fixat, dar totodată uşor de parcă s-ar găsi suspendat în spaţiu. El se înalţă şi totuşi se obihneşte. Această subtilă

combinaţie de vigoare şi seninătate, de tărie şi libertate imaterială poate fi definită ca acea configuraţie specifică de forţe care reprezintă tema lucrării. Cum se obţine acest efect?

Tabloul are un format alungit pe verticală proporţia fiind de aproximativ 5:4. Se subliniază astfel verticalitatea figurii, a scaunului, a capului. Scaunul este ceva mai îngust decit cadrul, iar figura este mai îngustă decît scaunul. Aceasta creează o scară de îngustime tot mai pronunţată, orientată spre înainte, de la fundal, peste scaun, către figura din primul plan. În mod corespunzător o scară de strălucire crescîndă porneşte de la dunga închisă de pe perete, trecind prin scaun şi prin figură, pînă la faţă şi la mîini, care sînt colorate deschis şi reprezintă cele două puncte focale ale compoziţiei. Concomitent, umerii şi braţele formează un oval în jurul secţiunii mediane a picturii, un nucleu central de stabilitate ce contracarează configuraţia de dreptunghiuri şi se repetă pe o scară mai mică la cap (figura 18).

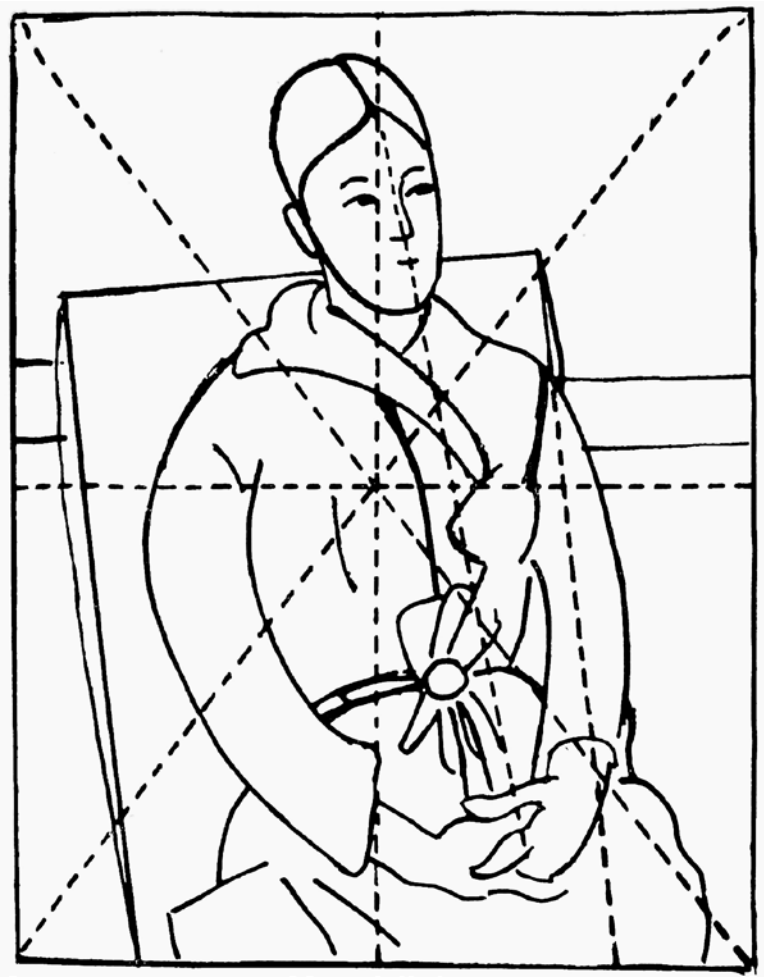


Figura 18

Dunga de culoare închisă de pe perete împarte fundalul în două dreptunghiuri orizontale. Ambele sînt mai alungite decît cadrul, dreptunghiul inferior avînd proporţia de 3 : 2, iar cel superior de 2 : 1. Rezultă că aceste dreptunghiuri subliniază mai viguros orizontala decît o face cadrul în cazul verticalei. Deşi dreptunghiurile oferă un contrapunct la verticală, ele de asemenea accentuează mişcarea ascendentă a ansamblului prin aceea că pe verticală dreptunghiul inferior este mai înalt decît cel superior. După Denmann Ross, ochiul se mişcă în sensul micşorării intervalelor, adică, în tabloul nostru, în sus.

Cele trei planuri principale ale picturii — peretele, scaunul şi figura — se suprapun într-o mişcare orientată dinspre extrema stingă spre dreapta. Această mişcare laterală către dreapta este contracarată de

amplasarea scaunului, cea mai mare porţiune a căruia se află în jumătatea stingă a tabloului, creînd astfel o mişcare încetinitoare în sens contrar. Pe de altă parte, mişcarea dominantă spre dreapta este subliniată de amplasarea asimetrică a figurii în raport cu scaunul: figura împinge înainte, ocupînd mai ales partea dreaptă a scaunului. Mai mult, figura însăşi nu este perfect simetrică, partea stingă fiind puţin mai mare şi subliniind astfel încă o dată tendinţa de deplasare spre dreapta.

Figura şi scaunul sînt înclinate cu aproximativ acelaşi unghi faţă de cadru. Scaunul totuşi îşi are pivotul la baza picturii şi, ca atare, se apleacă spre stinga, pe cînd pivotul figurii este capul, ceea ce face ca ea să se încline spre dreapta. Capul este solid ancorat pe verticala centrală. Celălalt punct focal al compoziţiei, mîinile, este împins uşor înainte într-o atitudine de activitate potenţială. Un alt contrapuct secundar îmbogăţeşte şi mai mult tema: capul, deşi în repaus, conţine o activitate clar orientată în privirea atentă şi în asimetria dinamică a semiprofilului. Mîinile, deşi întinse înainte, se neutralizează reciproc, fiind prinse una într-alta.

Înălţarea degajată a capului este stăvilită nu numai de poziţia lui centrală, dar şi de apropierea faţă de limita cadrului. El se înalţă atît de mult încît ajunge la o nouă bază. Tot aşa cum scara muzicală porneşte de la o anumită tonică şi atinge, la octavă, o nouă bază, figura porneşte de la baza cadrului, găsindu-şi un nou repaus la marginea superioară. (Există aşadar o asemănare între structura scării muzicale şi compoziţia încadrată. Ambele combină două principii structurale: o creştere gradată a intensităţii odată cu înălţarea de la bază spre vîrf şi simetria acestor două elemente limitative, care în final transformă înălţarea de la bază într-o cădere ascendentă spre o bază nouă. Ieşirea dintr-o stare de repaus se dovedeşte a fi imaginea reflectată a revenirii într-o stare de repaus.)

Dacă această analiză a tabloului lui Căzanne este corectă, ea ne sugerează nu numai bogăţia relaţiilor dinamice din lucrare, ci şi modul cum aceste relaţii realizează echilibrul specific de repaus şi activitate în care sesizăm tema sau conţinutul picturii. Înţelegerea felului cum această configuraţie de forţe vizuale reflectă conţinutul atunci cînd încercăm să apreciem valoarea artistica a tabloului.

Se cuvine să adaug două observaţii cu caracter general. Mai întîi subiectul picturii este o parte integrantă a concepţiei structurale. Formele îşi joacă rolul lor compoziţional specific numai pentru că noi le recunoaştem ca fimd cap, corp mîini sau scaun. Faptul că în cap se află mintea este cel puţin la fel de important ca forma, culoarea sau amplasarea lui. Ca imagine abstractă, elementele formale ale picturii ar trebui să fie total diferite pentru a reda un înţeles similar. Experienţa privitorului despre ce înseamnă o femeie de vîrstă mijlocie care stă pe un scaun contribuie masiv la realizarea sensului mai profund al lucrării.

În al doilea rînd, se va observa că de regulă compoziţia se bazează pe ponderi şi contraponderi, adică pe numeroase elemente ce se contrabalansează. Aceste forţe antagonice nu sînt însă în contradicţie sau în conflict. Ele nu creează ambiguitate. Ambiguitatea stînjeneşte comunicarea artistică, deoarece ea îl face pe privitor să ezite între două sau mai multe afirmaţii care nu alcătuiesc un tot. De regulă, contrapunctul pictural este ierarhic, în sensul că el opune o forţă dominantă uneia subordonate. Fiecare relaţie este, în sine, neechilibrată dar împreună, relaţiile se echilibrează reciproc în structura întregii lucrări.

2. FIGURA

Văd un obiect. Văd lumea din jurul meu. Ce implică aceste afirmaţii? În viaţa cotidiană văzul este mai ales un mijloc de orientare practică, de constatare, cu ochii proprii, a faptului că un anumit lucru se află într-un anumit loc şi că el execută o anumită acţiune. Aceasta înseamnă o identificare în sensul ei minim. Un om care intră noaptea în dormitorul său poate să perceapă o pată de culoare închisă pe perna albă şi astfel să „vadă" că soţia lui se află în locul obişnuit. În condiţii mai bune de iluminare el vede mai mult, dar în principiu orientarea într-un cadru familiar nu cere decît un minimum de indicii. Persoanele suferind de agnozie vizuală în urma unor leziuni cerebrale pot pierde capacitatea de a recunoaşte imediat chiar şi figuri esenţiale ca triunghiurile sau cercurile. Ele pot totuşi avea o slujbă şi se pot descurca în viaţa de fiecare zi. Cum procedează asemenea persoane pe stradă? „Pe trotuar toate obiectele sînt subţiri — aceştia sînt oameni; în mijlocul străzii totul este foarte zgomotos, masiv, înalt — acestea sînt maşini, autobuze." Multă lume îşi foloseşte simţul vizual intact fără mai mult folos într-o mare parte a zilei.

Vederea ca explorare activă

Evident, a vedea poate însemna mai mult decît atîta. Ce implică văzul? Se cunoaşte bine descrierea procesului optic, aşa cum ne-o dau fizicienii. Lumina este emisă sau reflectată de obiectele din mediul ambiant. Lentilele din ochi proiectează imaginile acestor obiecte pe retină, care transmite mesajul la creier. Dar ce se poate spune despre experienţa psihologică respectivă? Sîntem tentaţi să recurgem la analogii cu fenomenele fiziologice. Imaginea optică de pe retină stimulează vreo 130 milioane de receptori microscopici, fiecare dintre aceştia reacţionînd la lungimea de undă şi intensitatea luminii primite. Mulţi dintre aceşti receptori nu funcţionează independent. Prin conexiuni neurale se stabilesc grupuri de receptori. Se ştie astfel, cel puţin în cazul ochilor anumitor animale că, asemenea grupuri de receptori retinieni reacţionează colectiv la anumite mişcări, contururi, tipuri de obiecte. Dar chiar şi astfel, sînt necesare anumite principii ordonatoare care să transforme infinitatea de stimuli individuali în obiectele pe care le vedem.

Din această descriere a mecanismelor fiziologice, am putea fi tentaţi şă deducem că procesele corelate de percepţie a figurii sînt aproape integral pasive şi că ele se desfăşoară în mod liniar de la înregistrarea elementelor celor mai mici spre alcătuirea unităţilor mai mari. Ambele presupuneri sînt eronate. Mai întîi, lumea imaginilor nu se imprimă pur şi simplu pe un organ sensibil fidel. Mai degrabă, privind la un obiect, noi „căutăm să-l atingem“. Mişcăm un fel de deget invizibil prin spaţiul înconjurător, ne ducem în locuri îndepărtate, unde se află obiectele, pe care le pipăim, le prindem, cercetăm suprafaţa lor, le urmărim conturul, le explorăm textura (Percepţia formelor este un proces eminamente activ.

Impresionaţi de această experienţă, gînditorii antici au descris realizarea fizică a vederii tocmai în acest mod. Bunăoară, Platon ne spune în *Timeu* că acel foc domol care încălzeşte corpul omenesc iese afară prin

ochi într-un şuvoi dens de lumină. Astfel se creează o punte tangibilă între privitor şi lucrul privit, punte peste care circulă spre ochi şi, prin ei, spre suflet, impulsurile luminoase ce emană de la obiect. Optica primitivă este depăşită acum, dar experienţa din care s-a născut rămîne vie şi mai poate încă apărea în descrierile poetice. T. S. Eliot, de pildă, a scris: „Şi raza de privire nevăzută străbătu spaţiul, căci trandafirii arătau ca florile ce sînt privite".

Sesizarea elementelor esenţiale

Dacă văzul este o sesizare activă, ce sesizează el? Toată infinitatea de elemente informaţionale? Sau numai o parte din ele? Dacă privitorul cercetează atent un obiect, el va constata că ochii lui sînt bine dotaţi pentru a vedea detaliile foarte mici. Şi totuşi percepţia vizuală nu se obţine cu fidelitatea mecanică a aparatului fotografic care înregistrează totul imparţial: întregul set de mici elemente ale figurii şi culorii ce constituie ochii şi gura persoanei care pozează, ca şi colţul telefonului ce apare întîmplător în spatele figurii. Ce vedem atunci cînd vedem?

A vedea înseamnă a sesiza unele trăsături marcante ale obiectelor — albastrul cerului, curba unui gît de lebădă, dreptunghiularitatea cărţii, luciul unei bucăţi de metal, liniaritatea unei ţigarete. Cîteva linii şi puncte sînt imediat acceptate ca „o faţă" nu numai de cei crescuţi în cultura occidentală, care pot fi suspectaţi că s-au înţeles între ei în privinţa acestui „limbaj al semnelor", dar şi de copiii mici, de primitivi şi de animale. Köhler îşi înspăimînta cimpanzeii arătîndu-le „jucării împăiate extrem de primitive" cu nasturi negri în chip de ochi. Un caricaturist abil poate crea portretul foarte expresiv al unei persoane din cîteva linii bine trasate. Identificăm un prieten la mare distanţă doar după cele mai elementare proporţii sau mişcări.

Cîteva trăsături importante nu numai că determină identitatea obiectului perceput, dar îl fac să apară ca o imagine completă, integrată. Aceasta se aplică atît imaginii obiectului în întregime, cît şi oricărei porţiuni specifice care atrage atenţia noastră. Un chip omenesc, la fel ca întregul corp, este perceput ca o configuraţie generală de componente esenţiale — ochi, nas, gură — la care se pot adăuga diferite detalii. Iar dacă ne concentrăm asupra ochiului unei persoane, şi acel ochi va fi perceput ca o imagine integrală: irisul circular avînd în centru pupila întunecată, cu cadrul oval, ciliat al pleoapelor împrejur.

În nici un caz nu vreau să afirm că simţul vederii neglijează detaliile. Dimpotrivă, chiar şi copiii mici observă uşoarele modificări ce survin în aspectul lucrurilor pe care le cunosc. Micile schimbări de tensiune musculară sau de coloraţie a pielii care fac ca o faţă să pară obosită ori îngrijorată se observă imediat. Privitorul poate totuşi să fie incapabil a determina cu precizie ce a provocat schimbarea aspectului general, deoarece semnele indicatoare se armonizează perfect într-un cadru integrat. Atunci cînd obiectului observat îi lipseşte această integritate, atunci cînd el este văzut ca un conglomerat de părţi, detaliile îşi pierd înţelesul şi întregul ajunge de nerecunoscut. Acesta este adesea cazul instantaneelor în care nu există un complex de figuri evidente care să organizeze masa de nuanţe vagi şi complexe. Antropologii au fost surprinşi constatînd că în comunităţile neobişnuite cu fotografia, oamenilor le este greu să identifice corpuri omeneşti într-un tip de imagini care ne par atît de „realiste" doar pentru că noi am învăţat să descifrăm figurile lor nefireşti.

Concepte perceptuale

Există temeiuri să considerăm că în dezvoltarea organică percepţia începe cu sesizarea celor mai evidente trăsături structurale. De pildă, copii de doi ani şi cimpanzei care învăţaseră că dintre două cutii ce li se prezentau cea cu un triunghi avînd o anumită figură şi mărime conţinea totdeauna lucruri bune de mîncat aplicau cu uşurinţă această obişnuinţă unor triunghiuri cu aspect foarte diferit. Triunghiurile puteau fi mai mici sau mai mari, sau puteau fi răsturnate. Un triunghi negru pe fond alb poate fi înlocuit cu un triunghi alb pe fond negru, sau un triunghi conturat cu unul compact. Aceste schimbări nu par să stînjenească recunoaşterea. Rezultate asemănătoare s-au obţinut şi cu şobolani. Lashley afirmă că transpuneri simple de acest fel „sînt universale de la insecte pînă la primate".

Procesul perceptual dezvăluit de acest tip de comportament este încă desemnat de psihologi prin termenul de „generalizare". Acest termen este rămăşiţa unui demers teoretic infirmat de înseşi experimentele în care a fost folosit. Se presupunea că percepţia începe cu înregistrarea cazurilor individuale ale căror proprietăţi comune puteau fi sesizate numai de fiinţe capabile să formeze concepte pe cale intelectuală. Astfel se considera că asemănarea unor triunghiuri diferite ca mărime, dispunere şi culoare nu poate fi descoperită decît de observatori al căror creier este destul de evoluat pentru a extrage conceptul general al triunghiularităţii dintr-o gamă de observaţii individuale. Faptul că acest lucru poate fi îndeplinit fără greutate de copii mici şi de animale, care nu sînt familiarizaţi cu abstractizarea logică, a venit ca o surpriză greu de explicat.

Datele experimentale impuneau o cotitură radicală în teoria percepţiei. Nu mai părea posibil să se admită că văzul se dezvoltă de la particular spre general. Dimpotrivă, a devenit limpede că trăsăturile structurale generale constituie datele primare ale percepţiei, astfel încît triunghiularitatea nu este un produs tîrziu al abstractizării intelectuale, ci o experienţă directă şi mai elementară decît înregistrarea detaliului individual. Copilul mic vede „caninitatea" înainte de a putea distinge un cîine de alt cîine. Voi arăta imediat că această descoperire psihologică are o importanţă decisivă în înţelegerea formei artistice.

Noua teorie ridică o problemă specială. Este clar că trăsăturile structurale generale care se presupune că ar alcătui perceptul nu sînt furnizate explicit de nici o configuraţie anumită de stimuli. Dacă, bunăoară, un cap omenesc — sau un număr de capete — este văzut ca rotund, această rotunjime nu face parte din stimul. Fiecare cap îşi are propriul său contur complex, care se apropie de rotunjime. Dacă această rotunjime nu este doar „distilată" intelectual, ci realmente văzută, cum se integrează ea în percept? Un răspuns plauzibil este acela că configuraţia de stimuli participă la procesul perceptual doar în sensul că ea trezeşte în creier o anumită configuraţie de categorii senzoriale generale. Această configuraţie „reprezintă" stimularea, cam la fel cum într-o descriere ştiinţifică o reţea de concepte generale „reprezintă" fenomenul observat. Tot aşa cum însăşi natura conceptelor ştiinţifice exclude posibilitatea ca ele să cuprindă vreodată fenomenul „însuşi", perceptele nu pot conţine, nici total şi nici parţial, materialul stimulator „însuşi". Omul de ştiinţă se poate „apropia" de un măr doar pînă la a-i măsura greutatea, mărimea, figura, poziţia, gustul. Perceptul se poate „apropia" de stimulul măr doar pînă la a-l reprezenta printr-o configuraţie specifică de asemenea calităţi senzoriale generale ca rotunjimea, masivitatea, gustul de fruct, culoarea verde.

Atît timp cît privim o figură simplă regulată — un pătrat, să zicem —această activitate formativă a percepţiei nu este sesizabilă. Calitatea de pătrat pare a fi literalmente dată prin stimul. Dar dacă părăsim lumea figurilor bine definite, create de om, şi privim un peisaj real, ce vedem oare? Poate o îngrămădire relativ haotică de arbori şi tufăriş. Unele trunchiuri şi ramuri pot indica anumite direcţii, care să atragă ochiul, iar ansamblul unui copac sau a unui tufiş are adesea forma relativ uşor detectabilă a unei sfere sau a unui con. S-ar putea de asemenea să receptăm o textură generală de frunziş verde, dar există multe elemente în peisaj pe care ochii sînt pur şi simplu incapabili să le sesizeze. Numai în măsura în care această panoramă confuză poate fi văzută ca un complex de direcţii precise, de mărimi, figuri geometrice, culori sau texturi putem spune ca ea este într-adevăr percepută.

Dacă cele de mai sus sînt valabile, sîntem obligaţi să admitem că, percepţia rezidă în formarea unor „concepte perceptuale". După normele obişnuite termenul nu este prea comod, căci se presupune că simţurile se limitează la aria concretului, pe cînd conceptele sînt legate de abstract. Procesul vederii, aşa cum a fost descris mai sus, pare totuşi să satisfacă condiţiile formării de concepte. Vederea abordează materia primă a experienţei, creînd o configuraţie corespunzătoare de forme generale, care se aplică nu numai cazului individual în speţă, ci şi unui număr indefinit de alte cazuri asemănătoare.

Nu vreau nicidecum să sugerez, prin folosirea cuvîntului „concept", că percepţia ar fi o operaţie intelectuală. Procesele în chestiune trebuie înţelese ca avînd loc în sectorul vizual al sistemului nervos. Dar termenul de concept este menit să evoce asemănarea izbitoare dintre activităţile elementare ale simţurilor şi cele superioare reprezentate de gîndire sau raţionament. Această asemănare este atît de mare încît mulţi psihologi au atribuit realizările simţurilor sprijinului secret pe care, chipurile, acestea l-ar primi de la intelect. Aceşti psihologi vorbeau de concluzii sau evaluări inconştiente, deoarece presupuneau că percepţia în sine nu poate face altceva decît să înregistreze mecanic influenţele lumii exterioare. Se pare acum că aceleaşi mecanisme acţionează la nivel perceptual cît şi intelectual, astfel că pentru a descrie activitatea simţurilor ne trebuie termeni ca judecată, concept, logică, abstracţiune, concluzie şi evaluare.

Tendinţele recente din gîndirea psihologică ne îndeamnă să numim văzul o activitate creatoare a minţii omeneşti. Percepţia realizează la nivelul senzorial ceea ce pe tărîmul gîndirii se numeşte înţelegere. Văzul fiecăruia dintre noi anticipează în chip modest capacitatea pe drept admirată a artistului de a crea imagini care interpretează corect experienţa cu ajutorul formei organizate. Văzul este înţelegere.

Ce este figura?

Forma fizică a unui obiect este determinată de limitele acestuia — marginea dreptunghiulară a unei coli de hîrtie, sau cele două suprafeţe care constituie faţa şi baza unui con. Alte aspecte spaţiale nu sînt în general considerate a fi proprietăţi ale figurii fizice — dacă obiectul este plasat pe o latură sau cu vîrful în jos, ori dacă împrejur se află alt obiect. Figura perceptuală, pe de altă parte, se poate schimba apreciabil atunci cînd se modifică orientarea ei spaţială sau mediul ambiant. Figurile vizuale se influenţează reciproc. Mai mult, vom vedea mai departe (fig. 72) că figura unui obiect este determinată nu numai de limitele acestuia; scheletul de forţe vizuale generat de limite poate, la rîndul său, influenţa modul în care vedem aceste limite.

Figura perceptuală este rodul interacţiunii dintre un obiect fizic, lumina ce acţionează ca transmiţător de informaţii şi condiţiile existente în sistemul nervos al privitorului. Lumina nu traversează obiectele, cu excepţia celor pe care le numim translucide sau transparente. Aceasta înseamnă că ochiul primeşte informaţii numai despre figurile exterioare, nu şi despre cele interioare. Lumina se propagă în linie dreaptă, şi ca atare proiecţiile formate pe retină corespund numai acelei părţi din suprafaţa exterioară care se leagă de ochi prin linii drepte. O navă arată altfel privită din faţă decît dintr-o parte.

Figura unui obiect pe care îl vedem nu depinde totuşi numai de proiecţia ei pe retină. În termeni precişi, imaginea este determinată de totalitatea experienţelor vizuale pe care le-am avut cu obiectul respectiv, sau cu acel tip de obiect, în timpul vieţii noastre. Dacă, de exemplu, ni se arată un pepene, despre care ştim că e doar o rămăşiţă găunoasă, o jumătate din coajă fiind invizibilă, el poate părea total diferit de un pepene întreg care, la suprafaţă, nu prezintă o imagine identică. O maşină despre care ştim că n-are motor poate într-adevăr părea diferită de una despre care ştim că are.

Tot astfel, dacă cineva redă o imagine a unui lucru pe care a avut prilejul să-l cunoască, persoana respectivă poate alege acea porţiune a figurii pe care vrea să o cuprindă. Stilul apusean de pictură, creat de Renaştere, a limitat figura la ceea ce se poate vedea dintr-un punct de observaţie fix. Egiptenii, indienii americani şi cubiştii ignoră această restricţie. Copiii desenează fătul în pîntecele mamei, aborigenii australieni includ măruntaiele în imaginea unui cangur, iar un sculptor orb ar putea scobi cavităţile oculare într-un cap de argilă, pentru a introduce apoi globi sferici în ele. Rezultă de asemenea din cele afirmate că se pot omite delimitările unui obiect, desenîndu-se totuşi o imagine recognoscibilă a acestuia (figura 19).

Figura 19

Atunci cînd o persoană întreabă cum se prezintă o scară în spirală o descrie trasînd cu degetul o spirală ascendentă, ea nu ne dă conturul, ci axa caracteristică principală, de fapt inexistentă în obiect. Astfel obiectul este înfăţişat prin acele trăsături spaţiale ce sînt considerate esenţiale.

Influenţa trecutului

Fiecare experienţă vizuală este inclusă într-un context spaţial şi temporal. La fel cum aspectul obiectului e influenţat de cel al lucrurilor din jur în spaţiu, tot astfel el este influenţat de imaginile ce îl precedă în timp. Dar recunoaşterea acestor influenţe nu înseamnă că tot ceea ce înconjoară un obiect îi schimbă automat figura şi culoarea sau, ca să împingem raţionamentul pînă la extrem, că aspectul unui obiect

este doar produsul tuturor influenţelor exercitate asupra lui. Un asemenea demers aplicat relaţiilor spaţiale ar fi în mod evident absurd, şi totuşi el a fost frecvent folosit pentru relaţiile temporale. Ceea ce o persoană vede acum, ni se spune, este pur şi simplu rodul celor văzute de ea în trecut. Dacă acum percep cele patru puncte din fig. 26 ca fiind un pătrat, aceasta se întîmplă doar pentru că eu am văzut multe pătrate în trecut.

Relaţiile figurale dintre prezent şi trecut trebuie abordate într-un mod mai puţin simplist. Pe de o parte, nu putem continua să punem totul în sarcina trecutului fără a admite că trebuie să fi existat cîndva un început. Gaetano Kanizsa se exprimă astfel: „Ne-am putut obişnui cu lucrurile din mediul nostru tocmai pentru că ele s-au constituit pentru noi prin forţe de organizare perceptuală acţionînd anterior experienţei şi independent de ea, permiţîndu-ne astfel să le cunoaştem". Pe de altă parte, interacţiunea dintre figura obiectului actual şi cea a lucrurilor văzute în trecut nu este automată şi omniprezentă, ci depinde de faptul dacă se percepe o relaţie între ele. De pildă, figura 20 *d,* luată în sine, pare a fi un triunghi lipit de o linie verticală. Dar în tovărăşia fig. 20 *a, b*, şi *c*, ea va fi văzută probabil ca reprezentînd colţul unui pătrat ce se află pe punctul de a dispărea după zid.

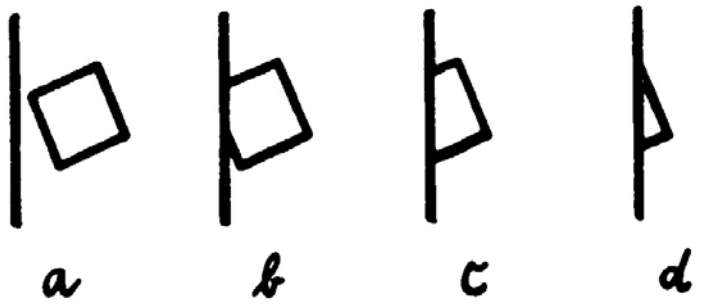


Figura 20

Efectul acesta este determinat de contextul spaţial, ca în fig. 20, sau, chiar şi mai intens, de contextul temporal, bunăoară alunei cînd *a, b,* c, şi *d* se succed ca faze într-un film de animaţie. Efectul se produce pentru că ele sînt legate laolaltă printr-o asemănare structurală suficient de marcată. Tot astfel, fig. 21 îşi poate schimba brusc forma dacă ni se spune că ea reprezintă o girafă trecînd prin faţa unei ferestre. Aici, descrierea verbală evocă o amintire vizuală care seamănă suficient cu desenul pentru a stabili un contact cu el.

Figura 21

Într-un experiment familiar tuturor studenţilor în psihologie, se demonstrează că percepţia şi reproducerea figurilor ambigue este influenţată de comunicările verbale. De pildă, figura 22 a a fost reprodusă ca 22 *b* atunci cînd subiectului i s-a spus că pe ecran va apărea pentru scurt timp o clepsidră, pe cînd c a rezultat atunci cînd subiectul se aştepta să vadă o masă.

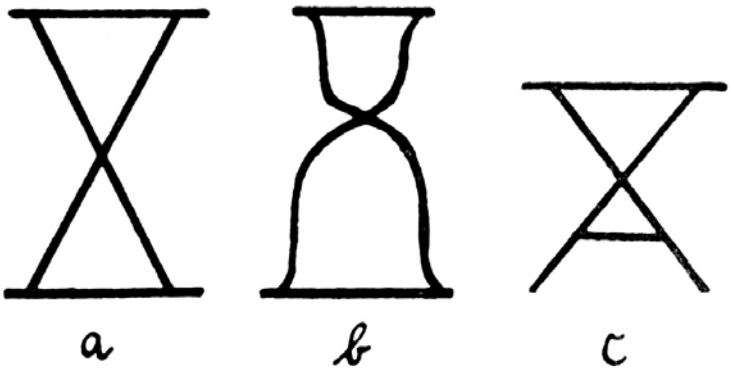


Figura 22

Astfel de experimente nu dovedesc că cele văzute de noi sînt determinate integral de ceea ce am văzut mai înainte şi, cu atît mai puţin, că asemenea determinări ar fi provocate de limbaj. Ele arată însă că amintirea vizuală a obiectelor familiare poate influenţa figura pe care o percepem şi că ea o poate face să ne apară în ipostaze foarte diferite dacă structura respectivă permite aceasta. Majoritatea configuraţiilor de stimuli sînt ambigue într-un fel sau altul. Figura 22 *a* poate fi interpretată în moduri diferite deoarece ea oferă un interval de opţiune în limitele căruia experienţa trecutului şi anticiparea pot determina dacă vedem o clepsidră sau o masă. Dar nici o influenţă a trecutului nu ne poate face să vedem în figura *22 a* o girafă.

Alte experimente au arătat că şi atunci cînd o anumită imagine este prezentată observatorilor de sute de ori, ea poate totuşi să rămînă invizibilă dacă apare într-un context nou. De pildă, după ce figura 23 a a fost asimilată deplin, *b* încă mai apare spontan ca un dreptunghi şi un pătrat, nu ca familiarul hexagon înconjurat de alte figuri pe care îl vedem în c.

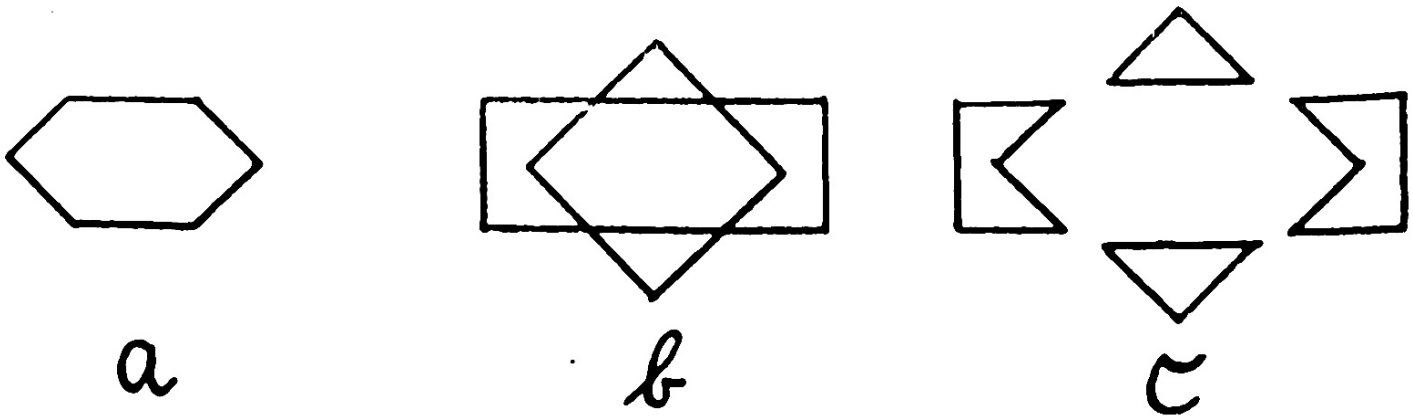


Figura 23

Este de asemenea improbabil că privitorul va vedea spontan familiara cifră 4 în imaginea din figura 24.

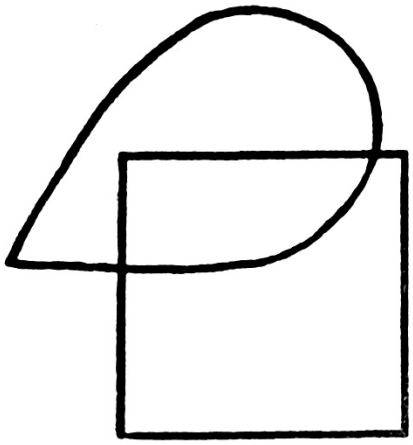


Figura 24

În astfel de cazuri camuflarea se obţine prin suprimarea unor relaţii vechi şi introducerea altora noi, prin schimbarea unghiurilor în intersecţii şi prin manipularea corespondenţelor, axelor structurale şi simetriilor. Nici chiar o supradoză de experienţă trecută nu ne poate feri de asemenea trucuri. Desigur, pătratele şi dreptunghiurile ne sînt tot atît de familiare ca hexagonul sau ca cifra 4. Important e însă care structuri sînt favorizate de configuraţia dată.

Influenţa memoriei creşte atunci cînd un puternic impuls îl face pe privitor să dorească să vadă obiecte cu anumite proprietăţi perceptuale. Gombrich spune: „Cu cît este mai mare însemnătatea biologică a unui obiect pentru noi, cu atît vom fi mai pregătiţi să-l recunoaştem, şi cu atît mai tolerante vor fi deci normele noastre de corespondenţă formală". Tînărul care îşi aşteaptă prietena într-un colţ de stradă o va vedea în aproape toate femeile care se apropie, iar această tiranie a amintirii vizuale va creşte pe măsură ce trece timpul. Psihanalistul descoperă organe genitale în toate operele de artă. Presiunea pe care necesităţile o exercită asupra percepţiei este exploatată de psihologi în cadrul testului Rorschach. Ambiguitatea structurală a petelor de cerneală folosite în acest test permite o mare gamă de interpretări, astfel încît subiectul o va alege probabil spontan pe cea care concordă cu propria sa stare sufletească.

Cum vedem figura?

Cum pot fi descrise trăsăturile spaţiale care reprezintă figura? Modul cel mai exact pare a fi acela de a.determina poziţia tuturor punctelor ce alcătuiesc aceste trăsături. În tratatul său *Della Statua* (Despre statuie), Leon Battista Alberti recomanda călduros sculptorilor din vremea Renaşterii procedeul ilustrat în figura 25. Folosind rigla, raportorul şi firul cu plumb, putem descrie prin

unghiuri şi distanţe orice punct al unei statui. Cu un număr suficient de asemenea măsurători, putem face o copie a statuii. Sau, cum spune Alberti, o jumătate din statuie poate fi sculptată în insula Paros, iar cealaltă jumătate în Munţii Carrara, şi cele două părţi se vor îmbina perfect. Caracteristica acestei metode este că ea permite reproducerea unui obiect individual, dar că rezultatul apare ca o surpriză. Natura figurii respective nu poate fi în nici un fel dedusă din măsurători, care trebuie aplicate înainte de a se cunoaşte rezultatul.

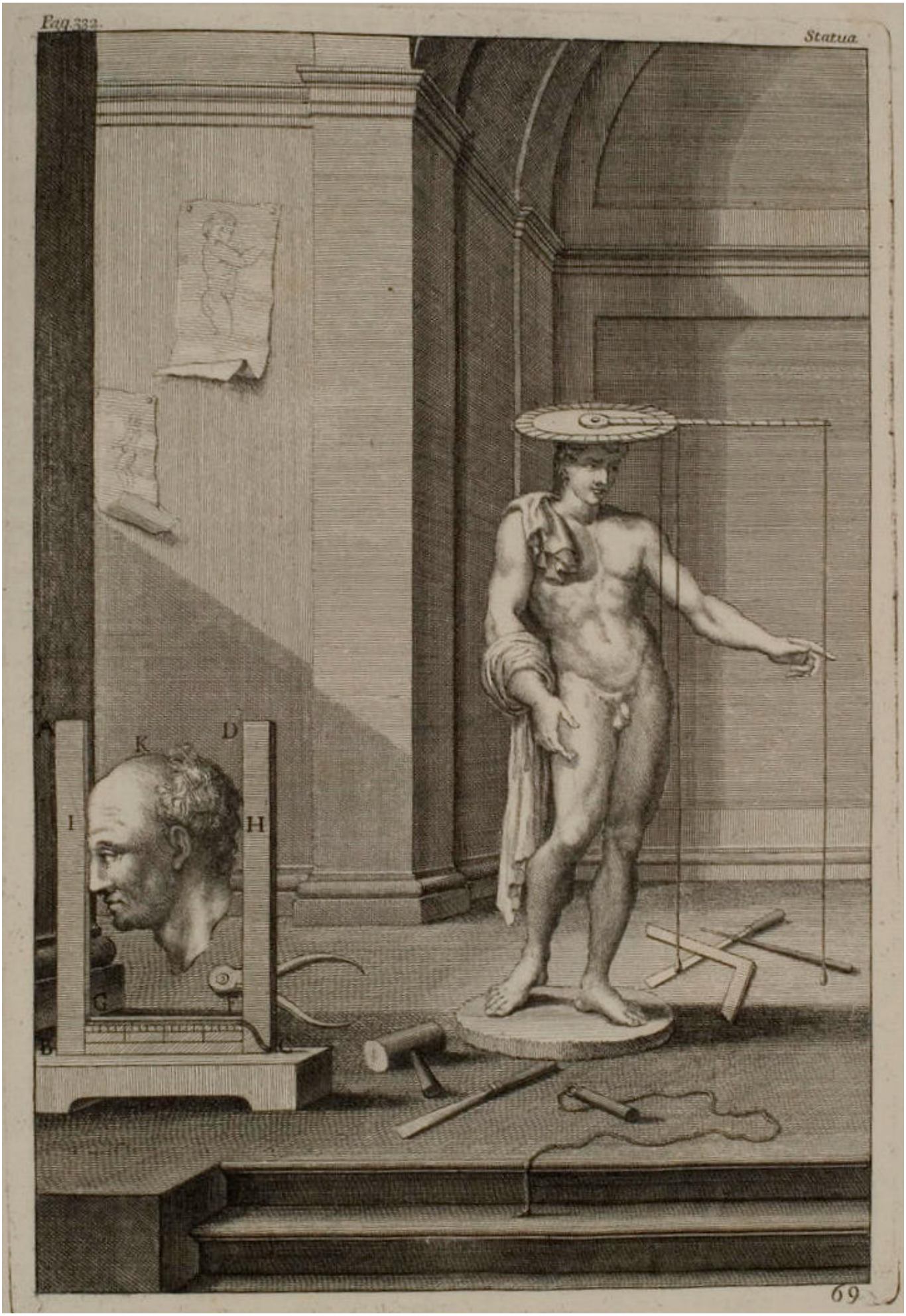


Figura 25

Procedeul este foarte asemănător celui practicat în geometria analitică, atunci cînd, pentru a se determina forma unei figuri, punctele ce alcătuiesc figura sînt definite în spaţiu prin distanţa dintre ele şi o pereche de coordonate carteziene *x* (orizontala) şi *y* (verticala). Şi în acest caz un număr suficient de măsurători va permite construirea figurii. Ori de cîte ori va putea, totuşi, geometrul va trece dincolo de simpla acumulare a unor date neesenţiale. El va încerca să găsească o formulă indicînd poziţia oricărui punct din figură, adică va căuta o lege generală a construcţiei. De exemplu, ecuaţia pentru un cerc de rază *r* este:

$(x-a)^2+(y-b)^2=r^2$

dacă centrul cercului se află la distanţa *a* de axa *y* şi la distanţa *b* de axa *x*. Dar chiar şi o formulă de acest fel nu face mult mai mult decît să rezume amplasarea unui număr infinit de puncte, care întîmplător alcătuiesc un cerc. Ea nu ne spune prea multe despre natura figurii ce rezultă.

Cum reuşeşte simţul vizual să sesizeze figura? Nici o persoană cu un sistem nervos sănătos nu percepe figura alcătuind-o prin receptarea părţilor ei. Agnozia vizuală, la care m-am referit mai sus, este o incapacitate patologică de a percepe o imagine ca întreg. Bolnavul poate urmări un contur prin mişcarea capului sau a degetului, conchizînd apoi din suma explorărilor sale că întregul trebuie să fie, bunăoară, un triunghi. Dar el este incapabil să vadă triunghiul. El se află în situaţia turistului care, reconstituind drumul său sinuos prin labirintul unui oraş străin, conchide că a mers mai mult sau mai puţin în cerc.

Simţul vizual normal nu acţionează astfel. De cele mai multe ori el sesizează figura imediat. El receptează o imagine generală. Dar cum se determină această imagine? Ce generează figura care apare în mintea noastră atunci cînd stimulul proiectat pe retină întîlneşte sistemul nervos ce prelucrează această proiecţie? Cînd privim o imagine simplă în contur se pare că nu există nici o problemă, că n-avem prea mult de ales. Şi totuşi, de ce tindem să vedem cele patru puncte din fig. 26 ca reprezentînd un pătrat similar celui din 27 *a,* dar nu ca un carou sau ca o faţă în profil (27 *b, c),* deşi aceste două forme conţin şi ele punctele respective? Dacă adăugăm alte patru puncte figurii 26, pătratul dispare din imaginea devenită acum octogonală sau chiar circulară (fig. 28).

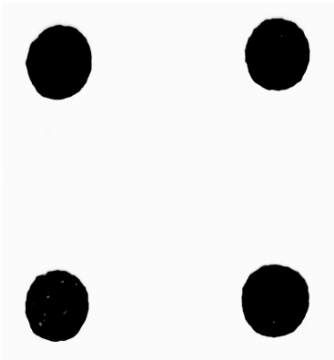


Figura 26

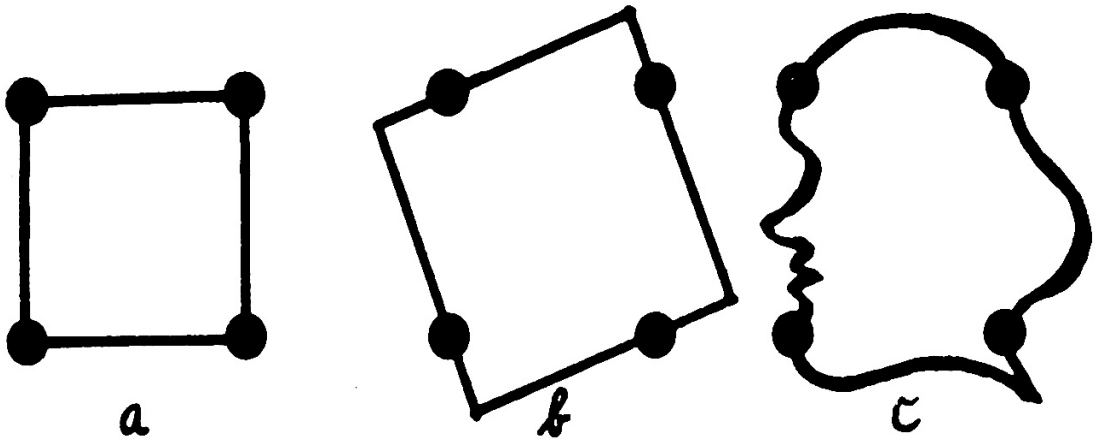


Figura 27

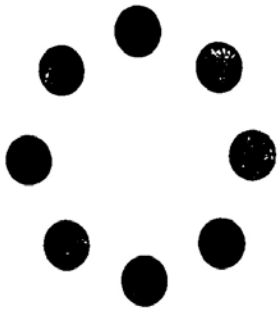


Figura 28

În centrul crucilor din fig. 29 apar cercuri (sau, pentru unii observatori, pătrate) albe, chiar dacă nu există nici un fel de contur circular sau pătrat. De ce cercuri sau pătrate şi nu vreo altă figură?

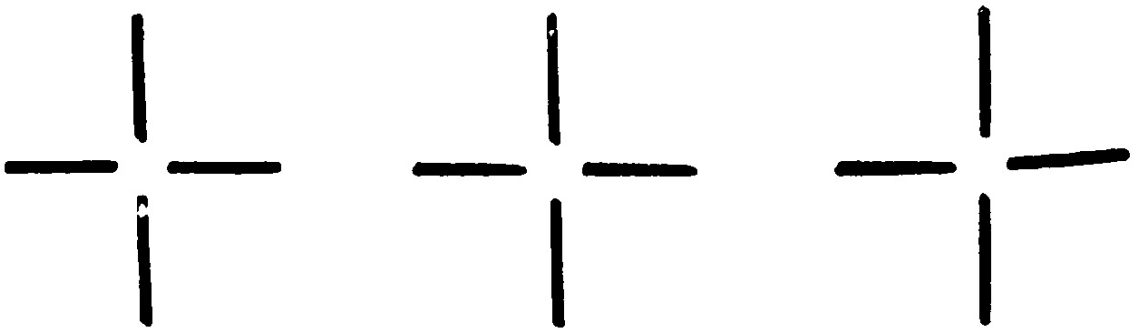


Figura 29

Fenomenele de acest tip îşi găsesc explicaţia în ceea ce psihologii gestaltişti definesc ca legea fundamentală a percepţiei vizuale: *Orice configuraţie de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă posibil în condiţiile date.*

Simplitatea

Ce înţelegem prin simplitate? Mai întîi, ea poate fi descrisă ca reprezentînd experienţa subiectivă şi judecata unui privitor care înţelege fără dificultate ceea ce i se înfăţişează. Cele spuse de Spinoza în legătură cu ordinea se pot aplica şi simplităţii. Conform unui pasaj din *Etica* sa, sîntem convinşi că există o ordine în însăşi natura lucrurilor, chiar dacă nu ştim nimic despre aceste lucruri sau despre natura lor. „Cînd lucrurile sînt reprezentate prin simţuri, cînd sînt în aşa fel dispuse, încît pot fi imaginate uşor şi, prin urmare, uşor reamintite, atunci le numim *bine ordonate,* iar contrar, *rău ordonate* sau *dezordonate"** .Experimentatorul

* B.SPINOZA, *Etica*, trad. Al. Popescu, Ed. Ştiinţifică, 1957

poate folosi criterii obiective ca să determine cît de uşoare sau de dificile sînt anumite imagini pentru privitor. Christopher Alexander şi Susan Carey au pus următoarele întrebări: într-un grup de imagini, care imagine poate fi recunoscută cel mai rapid? Cum se ierarhizează imaginile după simplitatea lor aparentă? Care imagini sînt cele mai uşor de memorizat? Care sînt cele mai uşor de confundat cu altele? Care sînt cele mai uşor de descris în cuvinte?

Reacţiile subiective explorate în cadrul unor asemenea experimente constituie doar un aspect al problemei noastre. Noi trebuie de asemenea să determinăm simplitatea obiectivă a obiectelor vizuale, analizînd proprietăţile lor formale. Simplitatea obiectivă şi cea subiectivă nu merg totdeauna în paralel. Un spectator poate crede că o sculptură este simplă pentru că nu îi cunoaşte complexitatea, sau o poate găsi năucitor de complexă, deoarece el este prea puţin familiarizat chiar şi cu structurile relativ necomplicate. Sau el ar putea fi pus în încurcătură doar pentru că nu e obişnuit cu un stil nou, „modern", de modelare, oricît de simplu ar fi în sine acest stil. Indiferent de reacţia observatorilor individuali, ne putem întreba: Cum se poate determina simplitatea prin analiza formelor ce alcătuiesc o imagine? Un demers ispititor de elementar şi de precis ar fi simpla numărare a elementelor: Din cîte linii sau culori se compune această pictură? Un asemenea criteriu este totuşi eronat. Vom admite că numărul elementelor are o anumită influenţă asupra simplităţii întregului, dar aşa cum ne arată exemplele muzicale din fig. 30, o secvenţă mai lungă poate fi mai simplă decît una scurtă. Cele şapte elemente ale scării muzicale (a) alcătuiesc o configuraţie care creşte în acelaşi sens şi în trepte egale. Luată în sine — şi nu, de exemplu, în raport cu modul diatonic — ea este, desigur, mai simplă decît tema de patru note din *(b),* care conţine o cvartă descendentă, o sixtă ascendentă şi o terţă ascendentă. Tema cuprinde două sensuri diferite şi trei intervale diferite. Structura ei este aşadar mai complexă.

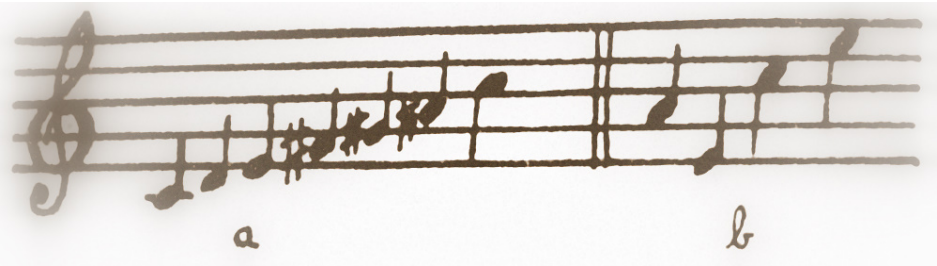


Figura 30

Un exemplu vizual elementar poate fi găsit în experimentul întreprins de Alexander şi Carey, în cadrul căruia s-a folosit un şir orizontal de trei pătrate negre şi patru albe. Cel mai mic număr de părţi ce poate fi obţinut este 2: o bandă de trei pătrate negre lîngă o bandă de patru pătrate albe (fig. 31).

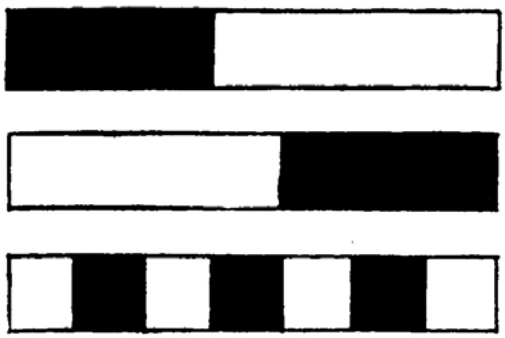


Figura 31

De fapt, subiecţii au apreciat acest aranjament ca fiind al doilea în ordinea simplităţii din 35 de combinaţii posibile dacă banda neagră se afla în stînga şi al patrulea în ordinea simplităţii dacă banda albă se afla în stînga. Mai simplă decît ambele soluţii a fost considerată acea organizare ce conţinea cel mai mare număr posibil de unităţi: alternarea regulată de pătrate albe şi negre.

Dacă trecem acum de la o secvenţă liniară la o imagine bidimensională constatăm, de pildă, că un pătrat regulat, cu patru laturi şi patru unghiuri, este mai simplu decît un triunghi neregulat (fig. 32). La pătrat toate cele patru laturi sînt egale în lungime şi dispuse la aceeaşi distanţă de centru. Se folosesc doar două direcţii, verticala şi orizontala, iar toate unghiurile sînt egale. Întreaga imagine are un foarte pronunţat caracter de simetrie în raport cu cele patru axe. Triunghiul are mai puţine elemente, dar acestea diferă ca mărime şi aşezare, iar simetria nu există.

O linie dreaptă este simplă, deoarece ea implică o direcţie unică, neschimbătoare. Liniile paralele sînt mai simple decît cele ce se întîlnesc într-un unghi, deoarece relaţia lor este definită printr-o distanţă constantă.

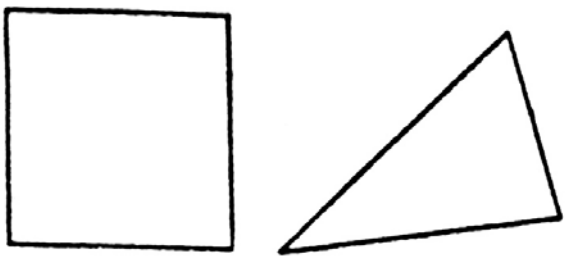


Figura 32

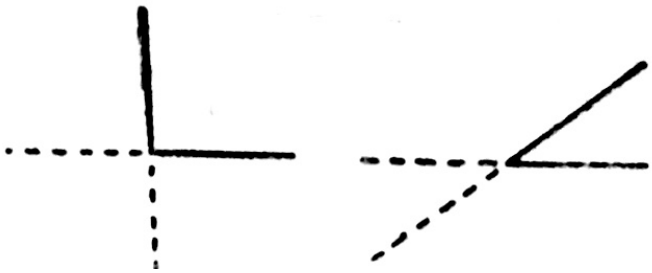


Figura 33

Unghiul drept este mai simplu decît alte unghiuri, deoarece el produce o subîmpărţire a spaţiului bazată pe repetarea aceluiaşi unghi (fig. 33). Figurile 34 *a* şi *b* conţin elemente identice, dar *b* este mai simplă, deoarece elementele au un centru comun. Un alt factor de simplificare este conformitatea cu cadrul spaţial orientat pe verticală şi orizontală. În fig. 32 pătratul se conformează acestui cadru cu toate laturile sale, triunghiul cu nici una.

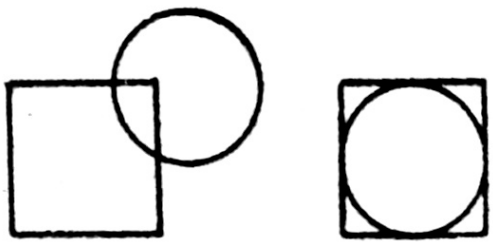


Figura 34

Aceste exemple sugerează că putem ajunge la o bună definire aproximativă a simplităţii, numărînd nu elementele, ci trăsăturile structurale. Aceste trăsături pot fi descrise, în ceea ce priveşte figura, prin distanţă şi unghi. Dacă mărim de la 10 la 20 numărul de raze egale spaţiate dintr-un cerc, numărul elementelor a sporit, dar numărul trăsăturilor structurale este acelaşi, căci indiferent de numărul razelor, o singură distanţă şi un singur unghi sînt suficiente pentru a descrie structura întregului.

Trăsăturile structurale trebuie determinate pentru întreg. Dacă într-o zonă limitată sînt mai puţine trăsături, această înseamnă adesea că întregul va conţine mai multe; cu alte cuvinte, ceea ce face o parte mai

simplă poate face întregul mai complex. În figura 35 linia dreaptă este drumul cel mai simplu intre *a* şi *b* doar dacă omitem faptul că o curbă ar face întregul mai simplu.

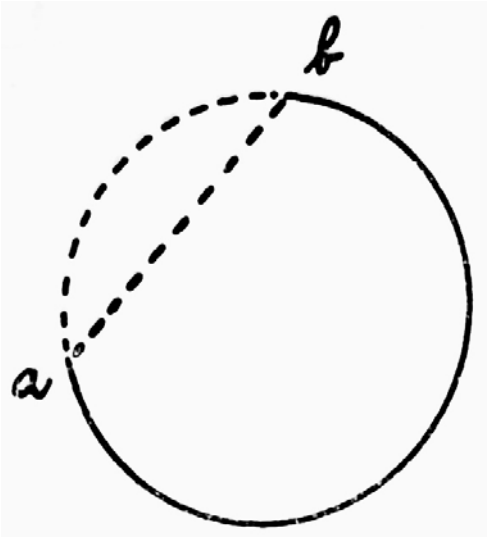


Figura 34

Julian Hochberg a încercat să definească simplitatea (el prefera termenul foarte semnificativ de „desăvîrşire figurală") cu ajutorul teoriei informaţiei. «Cu cît este mai redusă cantitatea de informaţie necesară pentru a defini o anumită organizare în raport cu celelalte posibilităţi, cu atît e mai probabil ca imaginea respectivă să fie percepută astfel." Ulterior el a caracterizat informaţia necesară prin trei trăsături,cantitative: numărul de unghiuri cuprins în imagine, numărul de unghiuri diferite împărţit la numărul total de unghiuri, şi numărul de linii continue. Trebuie remarcat că trăsăturile în chestiune nu sînt cele efectiv desenate pe hîrtie, ci cele percepute în desen. Bunăoară, un cub de sîrmă desenat în perspectivă centrală conţine doar o singură mărime de unghi şi o singură mărime de muchie dacă e perceput ca un cub propriu-zis, dar cel puţin nouă mărimi de unghiuri şi zece mărimi de muchii dacă e luat ca desen. Tocmai din acest motiv un cub tridimensional este considerat mai simplu decît proiecţia sa bidimensională.

Dacă vreo astfel de metodă folosită pentru numărarea trăsăturilor structurale corespunde suficient nivelului de simplitate al imaginilor percepute, ea va fi de-ajuns pentru o măsurare ştiinţifică. Totuşi, atît psihologul cît şi artistul îşi dau seama că experienţa perceptuală încercată atunci cînd privim o figură nu se poate defini ca sumă a componentelor percepute. Caracterul unei sfere, de pildă, constă în simetria ei concentrică şi în curbura constantă a suprafeţei, chiar dacă o sferă poate fi construită, identificată şi „comandată" prin telefon doar pe baza lungimii ei de rază. Şi, dealtfel, figurile geometrice simple sînt evident foarte departe de imaginile complexe pe care le întîlnim adesea în artă şi în natură. Dar construcţiile teoretice nici nu aspiră la mai mult decît o aproximare a complexităţilor din realitate.

Ne-am ocupat pînă acum de simplitatea absolută. În sens absolut un cîntec popular este mai simplu decît o simfonie, iar un desen de copil este mai simplu decît un tablou de Tiepolo. Există însă şi o simplitate relativă, care se aplică oricărui nivel de complexitate. Atunci cînd vrem să formulăm un enunţ sau să executăm o sarcină, trebuie să ne punem două întrebări: care este cea mai simplă structură ce va servi scopului nostru (parcimonia), şi care este cel mai simplu mod de a organiza această structură (ordinea)?

Giovanni Battista Tiepolo – Alegoria planetelor si continentelor (1752)

Compoziţiile adulţilor sînt rareori la fel de simple ca desenele concepute de copii, iar cînd sînt, ele aruncă îndoială asupra maturităţii autorului. Aceasta se intîmplă deoarece creierul uman este cel mai

complex mecanism din natură, şi cînd cineva formulează un enunţ demn de persoana respectivă, acest enunţ trebuie să fie suficient de bogat pentru a reflecta bogăţia minţii sale. Obiectele simple ne pot plăcea şi ne pot satisface prin aceea că ele servesc convenabil anumite funcţii limitate. Dar toate operele artistice adevărate sînt foarte complexe, chiar şi atunci cînd ne par „simple". Dacă examinăm suprafeţele unei statui egiptene reuşite, formele ce alcătuiesc un templu elen sau relaţiile formale dintr-un frumos exemplar de sculptură africană, constatăm că ele nu sînt de loc elementare. Acelaşi lucru se poate spune despre bizonii din peşterile preistorice, despre sfinţii bizantini sau despre picturile lui Henri Rousseau şi Mondrian. Motivul pentru care am putea şovăi să calificăm desenele unui copil obişnuit, sau o piramidă egipteană, sau un zgîrie-nori drept „opere de artă" este tocmai acela că un minimum de complexitate sau de somptuozitate ne pare indispensabil. Cu cîtva timp în urmă arhitectul Peter Blake scria: „Peste aproximativ un an nu va mai fi decît un singur tip de produse industriale în S.U.A. — o pastilă strălucitoare şi frumos finisată. Pastilele mici vor fi capsule de vitamine; pastilele mai mari vor fi televizoare sau maşini de scris; iar cele foarte mari vor fi automobile, avioane sau trenuri." Este clar că, după părerea lui Blake, nu ne îndreptăm spre o culme a culturii artistice.

Aşa cum am arătat, simplitatea relativă implică parcimonie şi ordine la orice nivel de complexitate. Charlie Chaplin i-a spus odată lui Jean Cocteau că după terminarea unui film trebuie „scuturat pomul", urmînd a se păstra doar ceea ce rămîne pe ramuri. Principiul parcimoniei, adoptat de savanţi, cere ca atunci cînd mai multe ipoteze corespund faptelor, să fie acceptată cea mai simplă. După Cohen şi Nagel, „o ipoteză este mai simplă decît alta dacă numărul tipurilor independente de elemente din prima este mai mic decît în cealaltă". Ipoteza aleasă trebuie să permită cercetătorului să explice toate aspectele fenomenului cercetat cu un număr minim de presupuneri şi, dacă se poate, să explice nu numai un anumit set de obiecte sau evenimente, ci întreaga serie de fenomene din aceeaşi categorie.

Principiul parcimoniei este valabil sub raport estetic în sensul că artistul nu trebuie să treacă dincolo de ceea ce îi este necesar pentru scopul său. El urmează exemplul naturii, care, aşa cum spunea Newton, „nu lucrează în zadar, şi mai mult este zadarnic cînd mai puţin este de-ajuns. Căci natura este simplă şi nu face lux cu cauze superflue ale lucrurilor."* A spune prea multe e la fel de greşit ca şi a spune prea puţin, iar a da o explicaţie prea complicată este la fel de rău ca şi a da una prea simplă. Scrierile lui Martin Heidegger şi poeziile lui Wallace Stevens nu sînt mai complexe decît este necesar.

Marile opere de artă sînt complexe, dar noi le lăudăm şi pentru faptul că „au simplitate", înţelegînd prin aceasta că ele cuprind o bogăţie de sensuri şi forme într-o structură generală care defineşte clar locul şi funcţia fiecărui detaliu al întregului. Acest mod de a organiza o structură necesară în chipul cel mai simplu posibil poate fi numit *ordine.* Pare probabil paradoxal ca Rubens să fie numit de Kurt Badt drept unul dintre cei mai simpli artişti. Badt ne explică: „Este adevărat că pentru a-i sesiza simplitatea trebuie să putem înţelege o ordine ce stăpîneşte peste o lume enormă de forţe active". El defineşte simplitatea artistică drept „cea mai înţeleaptă ordonare a mijloacelor bazată pe înţelegerea esenţei, toate celelalte trebuind să fie subordonate acesteia". Ca exemple de simplitate artistica Badt menţionează metoda lui Tiţian de creare a

---

* I. NEWTON, *Principiile matematice ale filosofiei naturale,* trad. V. Marian, V. Vâlcovici, Ed. Acad.,1956

unei picturi dintr-o ţesătură de tuşe scurte: „Se abandonează dublul sistem de suprafeţe şi contururi şi se obţine un nou grad de simplitate. Întreaga pictură este realizată printr-un singur procedeu. Pînă atunci linia era determinată de obiecte. Ea era folosită doar pentru limite şi umbre sau, poate, pentru efecte de lumină. Acum linia reprezintă în plus strălucirea, spaţiul şi aerul, satisfăcînd astfel o nevoie de simplitate sporită, care impune ca stabilitatea trainică a formei să se identifice cu procesul mereu schimbător al vieţii." Tot astfel, într-o anumită fază a dezvoltării sale Rembrandt a renunţat, de dragul simplităţii, la utilizarea culorii albastre, pentru că ea nu se încadra în gama sa de brun-auriu, roşu, ocru şi verde oliv. Badt citează de asemenea tehnica grafică a lui Dürer şi a contemporanilor săi, care reprezentau umbrele şi volumele prin aceleaşi linii curbe cu care îşi conturau figurile, dobîndind astfel simplitate prin unificarea mijloacelor.

Într-o operă de artă matură toate lucrurile par să semene între ele. Cerul, marea, pămîntul, copacii şi oamenii încep să arate de parcă ar fi făcuţi din aceeaşi substanţă, ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele, dar recreează totul prin forţa unificatoare a unui mare artist. Fiecare mare artist dă naştere unui univers nou, în care obiectele familiare apar aşa cum nimeni altul nu le-a mai văzut vreodată. Acest aspect nou nu constituie o trădare sau o denaturare, ci o reinterpretare a realităţii străvechi într-un mod fascinant de proaspăt şi de edificator. Unitatea de concepţie a artistului conduce la o simplitate care, nefiind nicidecum incompatibilă cu complexitatea, îşi arată virtutea doar în însuşirea bogatei experienţe umane, şi nu într-o fugă spre sărăcia cumpătării.

O complexitate subtilă se poate obţine combinînd figuri geometrice simple; la rîndul lor, combinaţiile pot fi ţinute laolaltă de o ordine simplificatoare. Fig. 36 prezintă schema compoziţională a unui relief de Ben Nicholson. Elementele acestei opere de artă sînt dintre cele mai simple. Compoziţia constă dintr-un cerc complet şi regulat plus un număr de figuri dreptunghiulare aşezate paralel între ele şi în raport cu cadrul. Dar chiar şi fără diferenţele de adîncime care în relieful original fac să apară contraste între diferitele planuri, efectul total nu este de loc simplu.

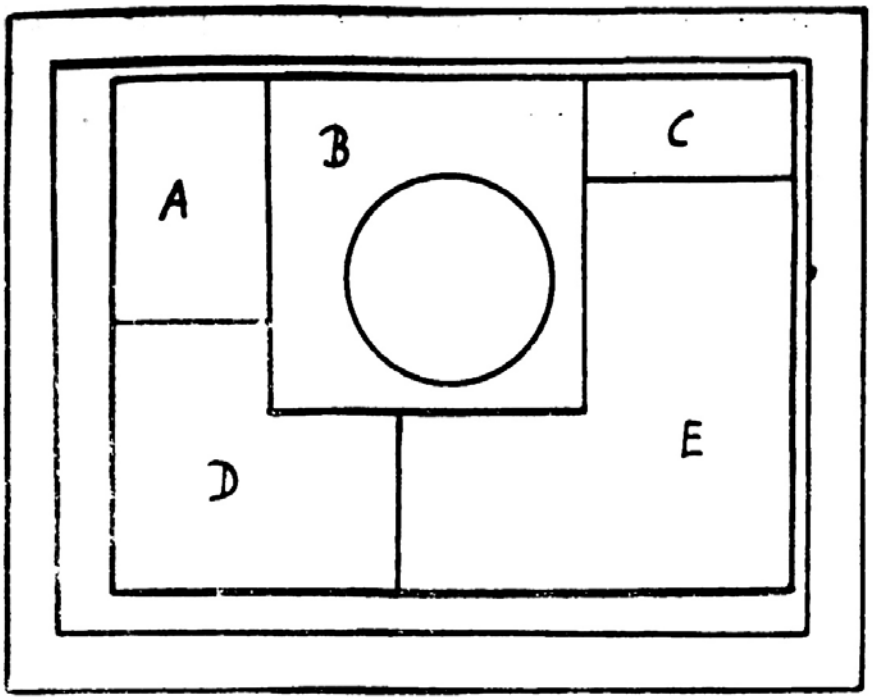


Figura 36

Majoritatea unităţilor formale nu se stînjenesc reciproc, dar dreptunghiul B se suprapune peste D şi E. (fig. 37). Cele trei dreptunghiuri exterioare care încadrează compoziţia sînt aproximativ — dar nu exact — de aceleaşi proporţii, iar centrele lor, deşi apropiate, nu coincid. Marea asemănare de proporţii şi de amplasare generează o tensiune considerabilă, oblingîndu-1 pe privitor să facă unele distincţii subtile. Acelaşi lucru este valabil pentru întreaga compoziţie. Două dintre, unităţile interioare, A şi C, sînt clar dreptunghiulare; D, dacă e completat, se percepe ca pătrat (el este puţin mai lat decît înalt, ceea ce compensează supraestimarea obişnuită a verticalei); B şi E completat sînt de fapt dreptunghiuri, dar proporţiile lor se apropie foarte mult de cele ale unui pătrat. Centrul întregului ansamblu nu coincide cu nici un punct al compoziţiei. Iar orizontala centrală nu atinge nici un colţ. Axa verticală centrală se apropie suficient de centrul dreptunghiului B pentru a crea un element de simplitate în relaţia dintre acest dreptunghi şi suprafaţa totală a lucrării. La fel se întîmplă şi cu cercul, şi totuşi atît B cît şi cercul deviază suficient de la verticala centrală pentru a părea net asimetrice între ele. Cercul nu se află nici în centrul lui B şi nici în centrul compoziţiei, iar colţurile lui B nu sînt într-o relaţie simplă cu structurile dreptunghiurilor D şi E, peste care se suprapun prin intruziune.

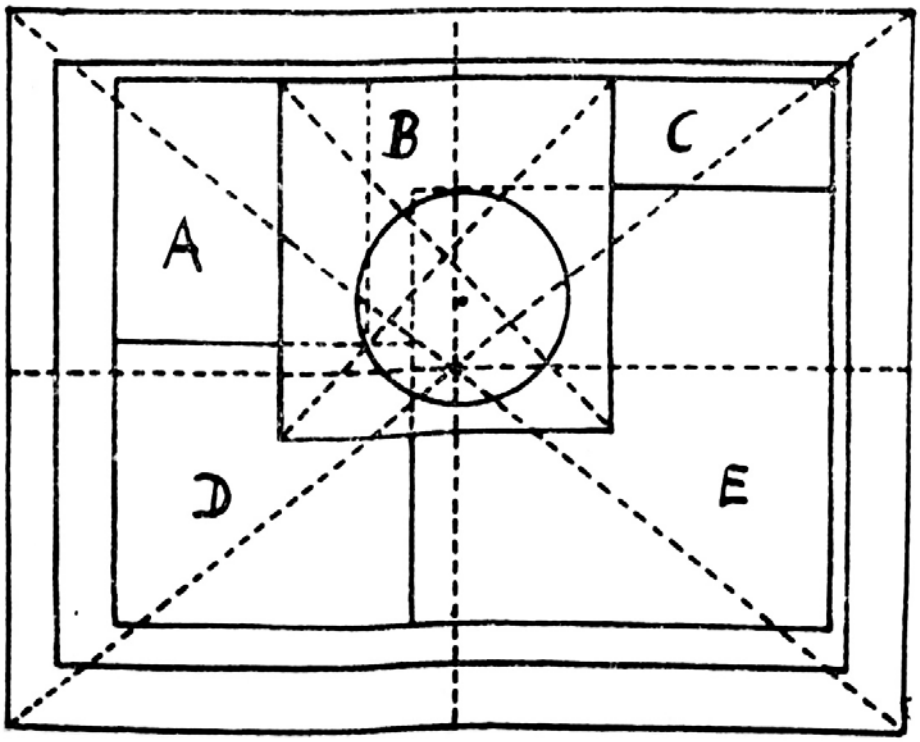


Figura 37

De ce ne apare atunci ansamblul ca fiind bine închegat? Cîţiva dintre factorii de simplificare au fost deja menţionaţi. În plus, prelungirea laturii de jos a lui C atinge cercul, iar dacă A ar fi transformat în pătrat, colţul acestui pătrat ar atinge şi el cercul. Iată elementele de coincidenţă care contribuie la susţinerea cercului. Şi apoi, desigur, mai este şi echilibrul general al proporţiilor, distanţelor şi direcţiilor, mai puţin uşor de analizat, dar la fel de important pentru unitatea întregului.

Orice pictură sau sculptură are un înţeles. Fie ea reprezentaţională sau „abstractă", opera „ne spune ceva"; ea constituie o comunicare despre natura existenţei noastre. La fel, un obiect util, bunăoară o clădire sau un ceainic, îşi explică funcţia privirilor noastre. Simplitatea acestor obiecte implică aşadar nu numai

aspectul lor vizual în sine şi prin sine, dar şi relaţia dintre imaginea văzută şi mesajul pe care ea trebuie să-l transmită. În limbă, o frază a cărei structură verbală complexă corespunde exact structurii complexe a gîndirii ce trebuie exprimată are un binevenit caracter de simplitate, pe cînd orice discrepanţă dintre formă şi înţeles afectează această simplitate. Cuvinte scurte în fraze scurte nu constituie neapărat enunţuri simple, în ciuda credinţei larg răspîndite că aşa se întîmplă.

În artă o masă de argilă modelată sau o anumită combinaţie de linii pot reprezenta un trup omenesc. O pictură abstractă se poate numi *Boogie-Woogie pentru victorie.* Înţelesul sau conţinutul pot fi relativ simple *(Nud culcat),* sau foarte complexe *(Rebeliunea potolită de o guvernare înţeleaptă).* Caracterul înţelesului şi raportul lui cu forma vizibilă menită să-l exprime ne ajută să determinăm gradul de simplitate al întregii lucrări. Dacă un percept foarte simplu în sine este utilizat pentru a exprima ceva complex, rezultatul nu va fi simplu. Dacă un surdo-mut care vrea să ne relateze ceva scoate sunete nearticulate, structura acestor sunete este destul de simplă, dar rezultatul total implică tot atîta tensiune între forma audibilă şi conţinutul urmărit ca şi comprimarea unui corp omenesc într-un corset cilindric.

Discrepanţa dintre un înţeles complex şi o formă simplă poate genera o situaţie foarte complicată. Să presupunem că un pictor îi reprezintă pe Cain şi Abel prin două siluete absolut identice, aşezate simetric faţă în faţă în aceeaşi atitudine. Înţelesul implică deosebirile dintre bine şi rău, dintre ucigaş şi victimă, sau dintre acceptare şi respingere, pe cînd pictura nu ne transmite decît asemănarea dintre cei doi oameni. Efectul comunicării picturale n-ar fi deloc simplu.

Aceste cîteva exemple arată că simplitatea reclamă o corespondenţă structurală între înţeles şi imaginea tangibilă. Psihologii gestaltişti numesc o asemenea corespondenţă „izomorfism". Ea este şi o cerinţă a designului din artele aplicate. Să revenim la exemplul dat puţin mai sus: dacă televizorul şi maşina descris ar arăta exact la fel, am fi lipsiţi de o corespondenţă atrăgător de simplă între formă şi funcţie. Simplificarea formei ar restrînge comunicarea, ca să nu mai vorbim de sărăcirea lumii noastre vizuale.

Demonstrarea simplificării

Potrivit legii fundamentale a percepţiei vizuale, orice configuraţie de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă cu putinţă în condiţiile date. Această tendinţă se vădeşte mai puţin atunci cînd stimulul este atît de puternic încît să exercite o influenţă covîrşitoare. În asemenea condiţii mecanismul receptor nu poate decît să dispună elementele date în cel mai simplu mod posibil. Dacă stimulul este slab, forţa de organizare a percepţiei se poate afirma mai intens. După Lucreţiu, „privind din depărtare nişte turnuri în patru muchi, îţi par că sînt rotunde"*, iar Leonardo da Vinci observă că atunci cînd vedem un om de la distanţă, „el ne pare un corp foarte mic, rotund şi de culoare închisă. Ne pare rotund, pentru că distanţa reduce diversele părţi atît de mult încît nu lasă vizibilă decît porţiunea cea mai mare". De ce face această reducere ca privitorul să vadă o figură rotundă? Răspunsul e că distanţa slăbeşte stimulul în aşa măsură încît mecanismul perceptului poate să-i impună cea mai simplă figură posibilă — cercul. Slăbirea stimulului se poate produce şi în alte condiţii. Bunăoară, atunci cînd imaginea percepută este slab luminată

* LUCREŢIU, Poemul naturii, trad. T. Naum, Ed. Ştiinţifică

sau cînd este expusă doar un timp foarte scurt. Depărtarea în timp are aproape acelaşi efect ca depărtarea în spaţiu; cînd stimulul propriu zis dispare, urma lui în memorie slăbeşte.

Cercetătorii au studiat efectele unor stimuli atenuaţi asupra percepţiei. Rezultatele acestor experimente pot părea neclare sau chiar contradictorii. În primul rînd, perceptele şi urmele lăsate în memorie nu sînt direct accesibile experimentatorului, ele trebuind să-i fie comunicate de observator pe cale indirectă. Observatorul face o descriere verbală, execută un desen, sau alege dintre mai multe imagini pe cea care seamănă cel mai mult cu imaginea văzută. Niciuna dintre aceste metode nu este prea satisfăcătoare, căci nu putem sesiza în ce măsură rezultatul se datoreşte experienţei iniţiale în sine şi în ce măsură mediului de comunicare. Pentru scopul nostru, totuşi, această distincţie nu e esenţială.

Examinînd desenele făcute de observatori, trebuie să ţinem seamă de capacitatea lor tehnică şi de precizia lor individuală. Unii pot considera că o mizgălilură neregulată reprezintă suficient de exact imaginea memorată, în care caz detaliile desenelor respective nu pot fi acceptate literal. Dacă nu se lasă o marjă între desenul propriu-zis şi imaginea urmărită, interpretarea rezultatelor poale duce la confuzii. Şi apoi, perceperea şi memorarea unei imagini nu constituie un proces izolat. Intervine aici şi influenţa nenumăratelor urme potenţial active ce se pot găsi în mintea observatorului. În asemenea condiţii nu trebuie să ne aşteptăm ca tendinţele esenţiale să se manifeste clar în toate cazurile. Ar fi mai bine, deci, să ne bazăm interpretarea pe exemple care ilustrează efecte bine definite.

În mod tradiţional se presupunea că, odată cu trecerea timpului urmele din memorie se estompează lent, dizolvîndu-se, devenind mai puţin nete, pierzîndu-şi caracteristicile individuale şi astfel semănînd tot mai mult cu orice şi cu nimic. S-ar ajunge deci la o dispariţie treptată a structurii semnificative. Mai tîrziu cercetătorii s-au întrebat dacă acest proces nu implică schimbări mai tangibile de la o formă structurală la alta, schimbări care să poată fi descrise în termeni concreţi. Asemenea schimbări au fost într-adevăr găsite. În cadrul unei demonstraţii simple, figura 38 este arătată timp de o fracţiune de secundă unor subiecţi cărora li s-a spus dinainte să aibă la îndemînă creion şi hîrtie şi să deseneze fără a se gîndi prea mult, dar cît mai exact cu putinţă, imaginea văzută.

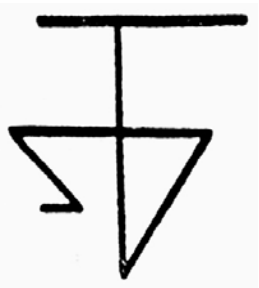


Figura 38

Exemplele din fig. 39 ilustrează schematic tipurile de rezultate obţinute.

Ilustraţiile ne dau o idee despre impresionanta varietate a reacţiilor, datorată în parte deosebirilor individuale şi în parte unor factori ca diferenţele de durată a expunerii şi de distanţă pînă la observator. Toate desenele constituie simplificări ale configuraţiei iniţiale de stimuli. Nu putem decît să admirăm ingeniozitatea soluţiilor, puterea de imaginaţie vizuală, care se dezvăluie chiar şi atunci cînd desenele sînt făcute rapid, spontan, cu unicul scop de a înregistra fidel imaginea văzută. Unele pot fi interpretări grafice

ale perceptului şi nu proprietăţi ale acestuia în sine. Totuşi experimentul ne oferă suficiente dovezi că văzul şi memorarea implică crearea unor ansambluri organizate.

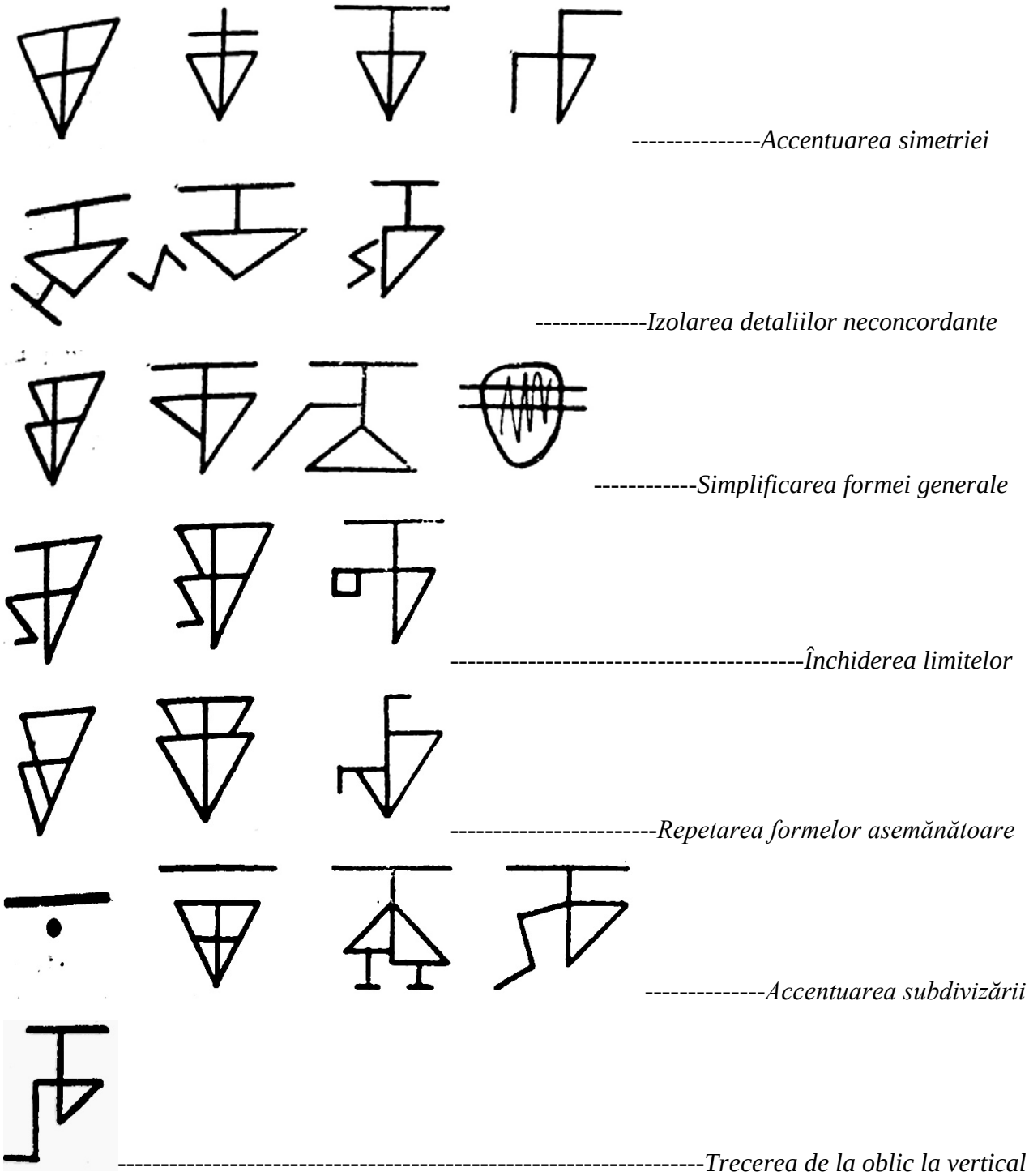


Figura 39

Nivelare şi diferenţiere

Deşi observatorii dezvăluie în desenele lor (figura 39) o tendinţă de a reduce număml trăsăturilor structurale şi, implicit, de a simplifica imaginea, în cazul de faţă acţionează şi alte tendinţe. De pildă, al patrulea desen din rîndul intitulat „accentuarea subdivizării" este mai complex decît modelul prin aceea că el frînge orizontala centrală şi astfel intensifică în loc să reducă dinamica modelului. Această tendinţă contrară s-a manifestat şi mai pregnant în experimentele întreprinse prima oară de către Friedrich Wulf. El folosea imagini ce conţineau uşoare ambiguităţi, de felul celor din figura 40 *a* şi *d.* Cele două aripi ale figurii din *a* sînt aproape — dar nu absolut — simetrice, iar dreptunghiul mic din *d* este uşor excentric.

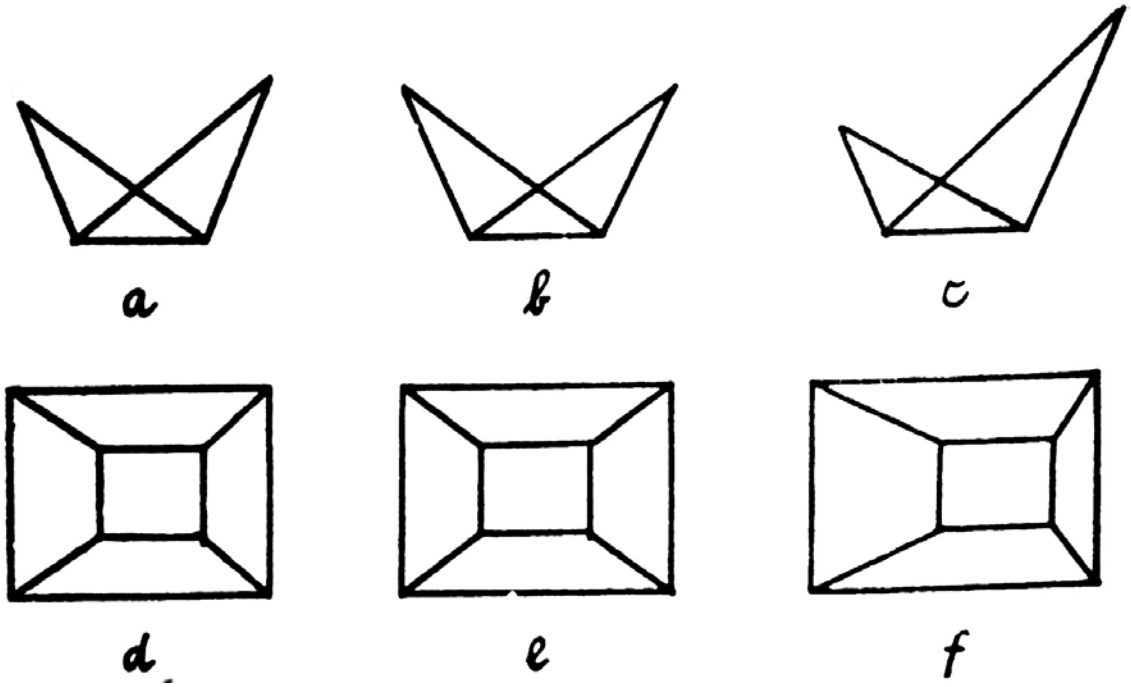


Figura 40

Dacă asemenea imagini sînt prezentate în condiţii care să menţină impactul stimulilor destul de slab pentru ca observatorii să-şi păstreze o marjă de libertate, au loc două tipuri principale de reacţii. Desenînd cele văzute, unii subiecţi ameliorează simetria modernului (*b, e,)* sporindu-i astfel simplitatea şi reducînd numărul de trăsături structurale, pe cînd alţii exagerează asimetria (*c, f),* simplificînd şi ei modelul, dar în sens contrar: în loc să reducă numărul de trăsături structurale, ei le diferenţiază şi mai mult pe cele deja existente şi, eliminînd ambiguităţile, fac neîndoios mai simplă sarcina privitorului.

Ambele tendinţe, una spre „nivelare" şi cealaltă spre „diferenţiere", sînt aplicări ale unei tendinţe supraordonate, tendinţa de a face structura perceptuală cît mai clară posibil. Psihologii gestaltişti au numit această tendinţă „legea pregnanţei", dar din păcate n-au diferenţiat-o suficient de tendinţa spre cea mai simplă structură.

Nivelarea se caracterizează prin procedee ca unificarea, accentuarea simetriei, reducerea trăsăturilor structurale, repetiţia, eliminarea detaliilor necorespunzătoare, eliminarea oblicităţii. Diferenţierea intensifică deosebirile şi accentuează oblicitatea. Ambele procese au loc adesea în cadrul aceluiaşi desen, la fel cum în memoria cuiva obiectele mari pot părea mai mari şi cele mici mai mici decît au fost realmente, dar în acelaşi timp situaţia de ansamblu se poate menţine într-o formă mai simplă şi mai ordonată.

Este de asemenea clar că nivelarea şi diferenţierea se deosebesc nu numai prin formele prin care le generează, dar şi prin efectul lor dinamic. Nivelarea implică o reducere a tensiunii proprii existente în imaginea vizuală, pe cînd diferenţierea măreşte tensiunea. Aceasta reiese cu evidenţă din exemplele date în figura 40. Istoricii de artă îşi vor aminti probabil aici de deosebirea dintre stilurile clasiciste şi cele expresioniste. Clasicismul tinde către simplitate, simetrie, normalitate, către reducerea tensiunii. Expresionismul accentuează caracterul neregulat, asimetric, neobişnuit, complex, şi tinde spre mărirea tensiunii. Cele două tipuri de stil rezumă două tendinţe a căror interacţiune, în proporţii variabile, generează structura oricărei opere de artă vizuală, în fapt a oricărei imagini vizuale. Vom reveni asupra acestui lucru mai tîrziu.

Menţinerea întregului

Se pare că lucrurile pe care le vedem se comportă ca nişte întreguri. Pe de o parte, cele văzute într-o zonă anumită a cîmpului vizual depind foarte mult de amplasarea şi funcţia lor în ansamblul contextului. Pe de alta, structura întregului poate fi modificată prin schimbări locale. Această interacţiune între întreg şi parte nu este automată sau universală. Partea poate sau nu să fie influenţată sensibil de o schimbare a structurii totale, iar o schimbare de figură sau culoare poate avea doar un efect neînsemnat asupra întregului atunci cînd schimbarea se produce, ca să spun aşa, în afara cadrului structural. Toate acestea sînt aspecte ale faptului că orice punct vizual se comportă ca un *Gestalt* (structură).

Cele de mai sus nu sînt neapărat valabile pentru obiectele fizice care stimulează simţul vederii. O masă de apă constituie un *Gestalt,* căci ceea ce se întîmplă într-un loc afectează întregul. O stîncă însă nu este un *Gestalt,* iar într-un peisaj rural arborii, norii şi apa se condiţionează reciproc numai într-o măsură foarte limitată. Şi apoi, nu toate interacţiunile fizice care au loc în lumea văzută de noi comportă în mod necesar un corespondent vizual. Un radiator electric are un efect puternic, dar nevăzut asupra unei viori aflate în apropiere, pe cînd un chip omenesc palid care apare verzui în contrast cu un veşmînt roşu suferă un efect perceptual lipsit de corespondent fizic.

Pentru torsul de marmură al Madonei lui Michelangelo n-a contat că un nebun i-a spart unul din braţe cu ciocanul, şi nici nu se poate spune că pasta de pe o pînză ar suferi vreo schimbare fizică atunci cînd jumătate din pictură este îndepărtată. Interacţiunile pe care le observăm vizual provin probabil din anumite procese ale sistemului nostru nervos. Arhitectul Eduardo Torroja remarcă: „Vederea de ansamblu a unei drepte, a unei curbe sau a unui volum este influenţată de celelalte linii şi planuri din jur. Astfel, de exemplu, linia dreaptă a tirantului unui arc aplatizat ne poate părea o curbă a cărei,convexitate este contrară celei a arcului. Un dreptunghi plasat într-o ogivă va avea un aspect deformat".

Am sugerat mai sus că interacţiunile din cîmpul vizual sînt guvernate de legea simplităţii, conform căreia forţele perceptuale ce alcătuiesc un asemenea cîmp se organizează în configuraţia cea mai simplă, mai regulată şi mai simetrică posibilă în împrejurările respective. Măsura în care se poate impune această lege depinde în fiecare caz de limitările existente în cadrul sistemului. Cît timp pe retină se proiectează o configuraţie semnificativă de stimuli, organizarea perceptuală trebuie să accepte această figură dată şi să se limiteze la gruparea sau subîmpărţirea figurii existente astfel încît să rezulte cea mai simplă structură cu putinţă. Aşa cum arată fig. 38 şi 39, un plus de simplificare devine posibil atunci cînd efectul stimulului este slăbit prin durata scurtă de expunere, prin iluminarea slabă sau prin vreo altă circumstanţă similară.

În experienţa vizuală noi observăm doar rezultatele acestui proces organizator. Cauzele lui trebuie căutate în sistemul nostru nervos. Nu se ştie aproape nimic despre natura exactă a acestei organizări fiziologice. Judecînd după cele ce se produc în procesul vizual, putem afirma că această organizare implică, probabil, procese de cîmp. Wolfgang Kohler a relevat că procesele de cîmp se observă frecvent în fizică şi că ele pot aşadar să aibă loc şi în creier, întrucît sistemul nervos ţine de lumea fizică. El scrie: „Să luăm un exemplu familiar, distribuţia staţionară a apei într-o reţea de conducte. Prin influenţă reciprocă la scara întregului sistem, procesul lărgit se menţine ca întreg".

Sînt de ajuns trei exemple pentru a ilustra forţa şi omniprezenţa tendinţei unui întreg vizual de a-şi menţine sau restabili starea sa cea mai simplă. Psihologul Ivo Kohler a făcut experimente cu ochelari deformanţi. Curiozitatea lui a fost stîrnită de faptul că, ţinînd seama de deficienţele aparatului vizual uman, „imaginea este mai bună decît ar trebui să fie". De pildă, lentilele din ochi nu sînt corectate pentru aberaţia de sfericitate, şi totuşi liniile drepte nu ne apar curbe. Kohler a folosit lentile prismatice, care creează o „lume de cauciuc' dacă întoarcem capul spre dreapta sau spre stînga, obiectele se lăţesc sau se îngustează, iar dacă privim în sus sau în jos obiectele par să se încline cînd într-o parte cînd în cealaltă. După ce însă ochelarii au fost purtaţi timp de cîteva săptămîni, deformările dispar şi se restabileşte obişnuita simplitate stabilă a figurilor vizuale.

Alte observaţii arată că atunci cînd unele leziuni cerebrale generează zone oarbe în cîmpul vizual, figurile geometrice incomplete sînt văzute ca fiind complete, cu condiţia ca forma lor să fie de ajuns de simplă şi ca în porţiunea vizată să apară o proporţie suficientă din ea. O leziune de mari proporţii a unuia dintre lobii corticali din zona posterioară a creierului poate suprima complet fie jumătatea dreaptă, fie jumătatea stingă a cîmpului vizual (hemianopie). Dacă bolnavului i se cere să fixeze centrul unui cerc timp de o zecime de secundă, chiar dacă numai jumătate din acesta stimulează realmente centrii vizuali din creierul său, el va afirma că a văzut un cerc complet. Dacă i se arată o porţiune mai mică din cerc, bolnavul spune că a văzut „un fel de arc", acelaşi lucru întîmplîndu-se şi în cazul unei jumătăţi de elipsă. Bolnavul nu ghiceşte folosindu-se de experienţa trecută, ci efectiv vede figura geometrică completă, sau incompletă. De fapt, chiar şi imaginile remanente ale figurilor completate se percep ca fiind complete. Pe cît se pare, dacă cortexul vizual receptează o proporţie suficientă a figurii proiectate, procesul electrochimic cauzat de proiecţie se poate completa în creier, producînd astfel, în conştiinţă, perceptul unui întreg complet.

În sfîrşit, psihologul Fabio Metelli a adus o contribuţie deosebit de elegantă la elucidarea unui fenomen elementar, care de regulă se consideră ca de la sine înţeles. Dacă rotim un disc negru în jurul centrului său, nu se percepe nici o mişcare, deşi toate punctele de pe întreaga suprafaţă se mişcă în realitate. Dacă însă rotim un pătrat negru în jurul centrului său, întreaga suprafaţă este văzută ca rotindu-se, inclusiv orice suprafaţă circulară (fig. 41), care luată în sine n-ar prezenta nici un fel de mişcare. Perceperea unui punct mobil ca fiind în mişcare sau nu depinde de cea mai simplă situaţie vizuală care se obţine pentru întreaga imagine: pentru pătrat avem rotaţie, iar pentru disc repaus.

Subdivizarea

Chiar dacă imaginile bine organizate tind să-şi menţină integritatea şi să se recompleteze atunci cînd au fost trunchiate sau deformate, nu trebuie presupus că ele sînt totdeauna percepute ca mase compacte, nedivizate. Desigur, un disc negru este văzut ca un întreg complet şi nu, să zicem, ca două jumătăţi. Aceasta se întîmplă deoarece unitatea nedivizată este modul cel mai simplu de a percepe discul. Dar ce ne spune figura 42? Deşi pe hîrtie ea este o masă continuă, privitorul foarte greu o poate vedea astfel. La prima vedere, ea pare stîngace, forţată, neajunsă în forma finală. De îndată însă ce ea ne apare ca o combinaţie între un dreptunghi şi un triunghi, tensiunea se curmă, imaginea se stabilizează şi ia un aspect confortabil şi definitiv. Ea a ajuns la cea mai simplă structură cu putinţă în raport cu stimulul dat.

Figura 41

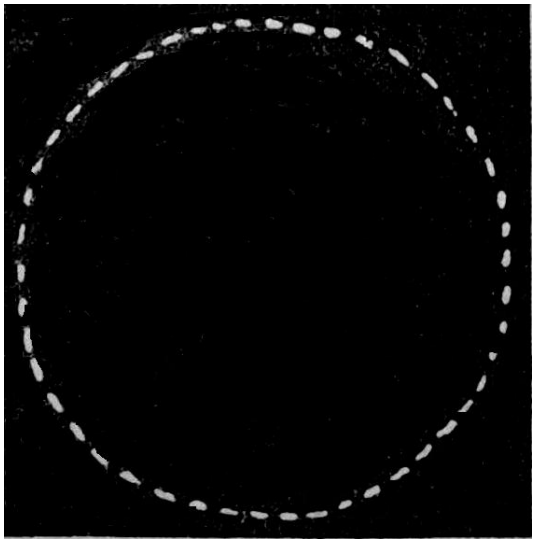


Figura 42

Regula se obţine uşor din figura 43. Dacă pătratul *a* este divizat în două jumătăţi, imaginea întreagă precumpăneşte asupra părţilor, deoarece simetria de 1:1 a pătratului este mai simplă decît cele două dreptunghiuri, ale căror proporţii sînt 1:2. Dar chiar şi astfel, putem separa cele două jumătăţi fără mare efort. Dacă acum divizăm în acelaşi mod unul din dreptunghiuri, jumătăţile se detaşează uşor, deoarece simplitatea celor două pătrate predomină asupra figurii mai puţin compacte a întregului.

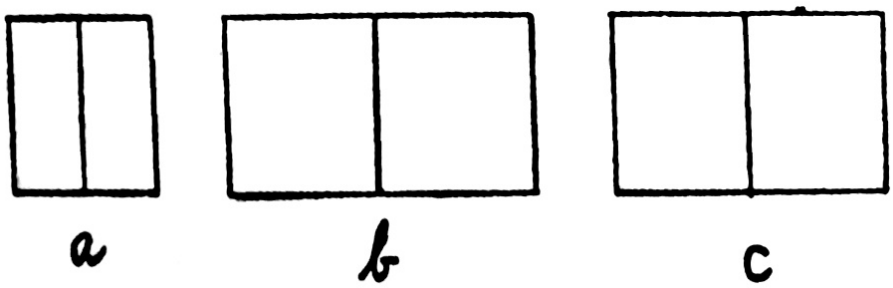


Figura 43

Dacă, pe de altă parte, dorim să obţinem un dreptunghi foarte coerent, putem aplica subdivizarea noastră la dreptunghiul secţiunii de aur (c), în care latura mai lungă, cea orizontală este în acelaşi raport cu cea mai scurtă, verticală, ca şi suma ambelor laturi faţă de cea lungă. Tradiţional şi psihologic, acest raport de 1:0,618 este considerat ca deosebit de 1 satisfăcător datorită modului în care el îmbină unitatea cu varietatea dinamică. Întregul şi părţile sînt perfect proporţionate, astfel că întregul predomină fără să fie ameninţat de o scindare, iar părţile îşi păstrează în acelaşi timp o anumită autonomie.

Dacă subdivizarea depinde de simplitatea întregului în comparaţie cu cea a părţilor, putem studia relaţia dintre cei doi factori lăsînd neschimbată figura părţilor, dar variind configuraţia. Figura 44 evoluează de la coerenţa maximă a crucii spre dispariţia virtuală a oricărei configuraţii integrate. Observăm de asemenea în cele două exemple din centru o netă tensiune vizuală: s-ar obţine o mai mare simplitate şi o scădere corespunzătoare a tensiunii dacă cele două dreptunghiuri ar fi despărţite, fie în adîncime — şi de fapt ele par să se afle în planuri uşor diferite — fie pe laterală. Această tensiune lipseşte din cele două figuri marginale, în care componentele sau se combină într-un întreg foarte simetric, sau sînt astfel dispuse încît să nu se stînjenească reciproc.

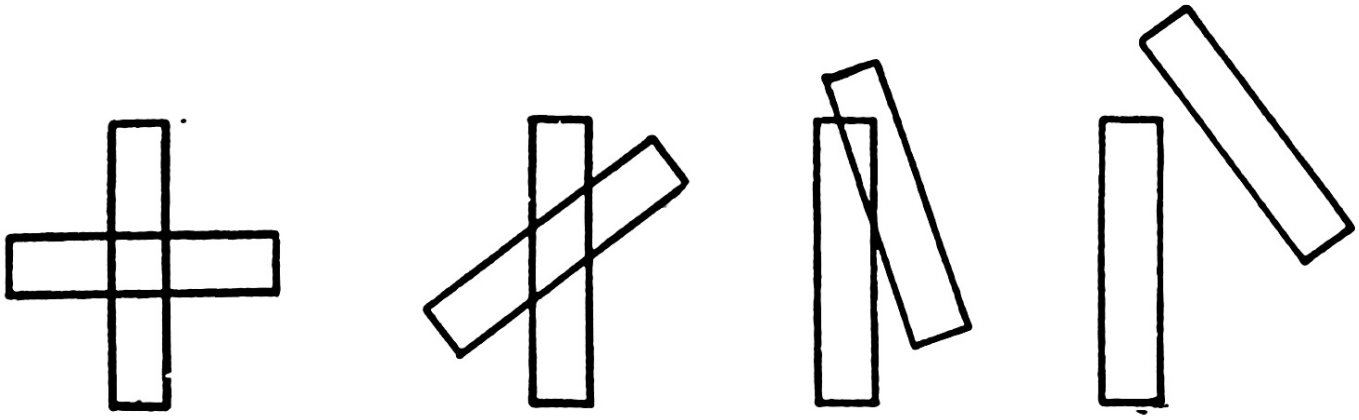


Figura 44

Ceea ce este valabil pentru subdivizarea figurilor izolate trebuie să se aplice şi în cazul întregului cîmp vizual. Într-un întuneric deplin sau atunci cînd privim cerul fără nori, avem de-a face cu o unitate neîntreruptă. Cel mai adesea însă lumea vizuală se compune din unităţi mai mult sau mai puţin distincte.

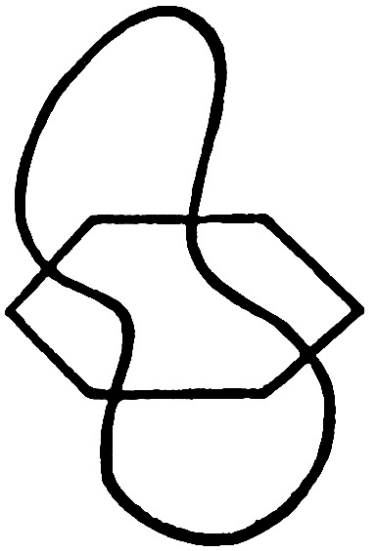


Figura 45

O zonă anumită a cîmpului se remarcă din ambianţă în măsura în care figura ei apare clară şi simplă în sine şi este independentă de structura spaţiului înconjurător. Pe de altă parte, este greu să izolăm o porţiune din cîmp atunci cînd figura ei este foarte neregulată sau cînd, parţial sau total, ea se încadrează într-un context mai larg. (Fig. 23 *a* dispare în contextul 6, dar îşi păstrează în bună parte identitatea în fig. 45.)

Figura nu este singurul factor ce determină subdivizarea. Asemănările şi deosebirile de culoare şi de strălucire pot fi chiar şi mai importante, ca şi diferenţele dintre mişcare şi repaus. Experimentele lui Metelli ne furnizează un exemplu referitor la percepţia mişcării.

Figura 46 este percepută spontan ca o combinaţie între un dreptunghi alb şi un disc (sau cerc) complet sau incomplet. Dacă apoi imaginea este rotită lent în jurul centrului cercului, ea se subdivide şi mai radical. Discul negru va rămîne imobil, iar dreptunghiul alb îi va da ocol, descoperind pe rînd diferite porţiuni din el.

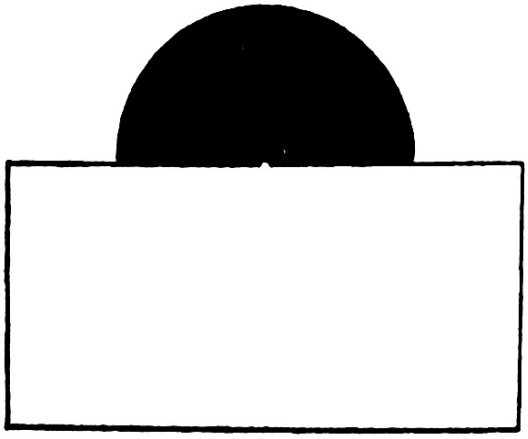


Figura 46

De ce ochii ne spun adesea adevărul

Subdivizarea figurii are o foarte mare importanţă biologică, deoarece ea este o condiţie principală pentru discernerea obiectelor. Goethe a observat că: „Erscheinung und Entzweien sind synonim" — adică, aspectul şi separarea sînt unul şi acelaşi lucru. Dar nu este de ajuns să vedem figura. Pentru ca figurile vizuale să fie şi utile, ele trebuie să corespundă obiectelor din lumea fizică. Ce ne permite oare să vedem automobilul ca o entitate şi persoana din el ca alta, în loc să combinăm o parte a automobilului şi o parte a persoanei într-un monstru înşelător? Uneori ochii noştri ne induc în eroare. Wertheimer citează exemplul unui pod ce formează un întreg izbitor cu propria sa imagine oglindită în apă (figura 47).

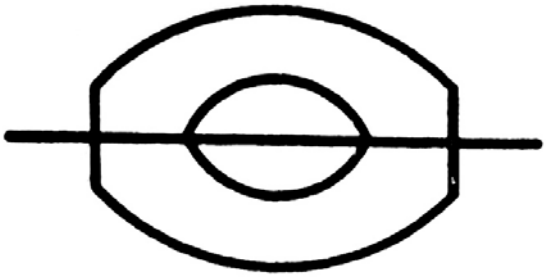


Figura 47

Constelaţiile văzute pe cer nu corespund poziţiei reale a stelelor în spaţiul fizic. În camuflajul militar unitatea obiectelor este separată în părţi care se contopesc cu ambianţa, tehnica aceasta fiind folosită şi de natură pentru protejarea animalelor. Ochii broaştelor, peştilor, păsărilor şi mamiferelor tind să trădeze prezenţa unei vieţuitoare altfel bine ascunse, datorită simplităţii şi autonomiei frapante a figurii lor rotunde, şi de aceea sînt frecvent mascaţi de dungi închise la culoare ce se formează pe cap. Artiştii moderni au făcut experimente privind reorganizarea obiectelor în moduri care contrazic experienţa noastră cotidiană. Gertrude Stein ne relatează că atunci cînd, în timpul primului război mondial, Picasso a văzut tunuri vopsite pentru camuflaj, el a exclamat cu surprindere: „Noi am realizat aşa ceva — asta e cubism !"

De ce atunci ne slujesc ochii noştri bine cel mai adesea? La mijloc e ceva mai mult decît o simplă coincidenţă fericită. Pe de o parte, porţiunea artificială a lumii este astfel făcută încît să corespundă necesităţilor omeneşti. Numai uşile secrete ale vechilor castele şi ale automobilelor moderne nu se pot distinge de pereţi. Cutiile poştale de la Londra sînt vopsite în roşu aprins pentru a fi uşor distinse în mediul

ambiant. Dar nu numai mintea omenească, ci şi natura fizică trebuie să se supună legii simplităţii. Figura exterioară a obiectelor naturale este cit mai simplă cu putinţă, iar această simplitate a formei favorizează separarea vizuală. Culoarea roşie şi rotunjimea merelor, care le disting pe acestea de culoarea şi figura diferită a frunzelor şi a ramurilor, nu constituie doar un avantaj pentru culegători, ci sînt manifestări externe ale faptului că merele cresc diferit şi separat de frunze şi de ramuri. Procese interne separate şi materiale diferite generează, ca produs secundar, un aspect distinct.

Al treilea factor de favorizare a subdivizării perceptuale nu este independent de primele două, dar el merită o menţiune aparte. Simplitatea figurii, şi mai ales simetria, contribuie la echilibrul fizic. Ea împiedică zidurile, copacii sau sticlele de a cădea, şi este de aceea preferată în munca de construcţie atît de natură cît şi de om. În ultimă analiză, aşadar, corespondenţa utilă dintre modul în care vedem lucrurile si modul în care ele există într-adevar se realizează deoarece vederea, ca reflectare a proceselor fizice din creier, se supune aceloraşi legi fundamentale de organizare ca şi obiectele din natură.

Subdivizarea în artă

Subdivizarea figurii vizuale este deosebit de necesară şi evidentă în activitatea pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor. Şi aici, mai ales în cazul arhitecturii, ea poate facilita orientarea practică. În principal, însă, subdivizarea transmite mesaje vizuale ca atare. În sculptura sa *Sărutul* (fig. 48), Constantin Brâncuşi a îmbinat atît de strîns cele două trupuri într-un bloc pătrat de formă regulată, încît unitatea întregului precumpăneşte asupra subdivizării în două fiinţe omeneşti. Simbolismul clar al acestei concepţii contrastează izbitor cu, de pildă, binecunoscuta redare a aceluiaşi subiect de către Auguste Rodin, în care inutilitatea strădaniei spre unire este transmisă prin independenţa de nedepăşit a celor două corpuri. Aici, părţile sînt folosite pentru a ameninţa unitatea întregului.

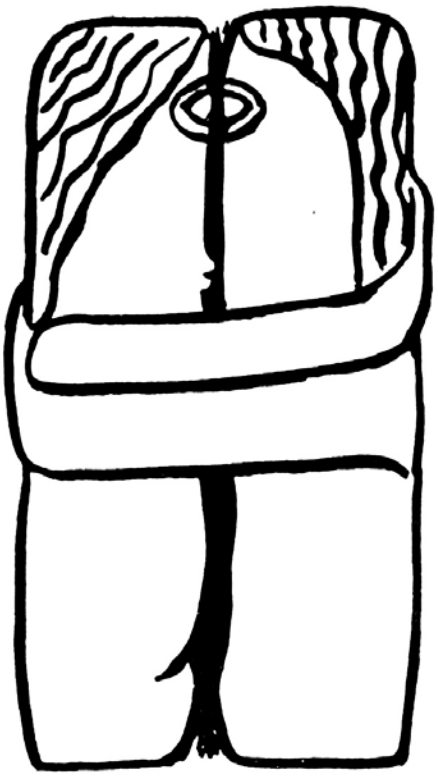
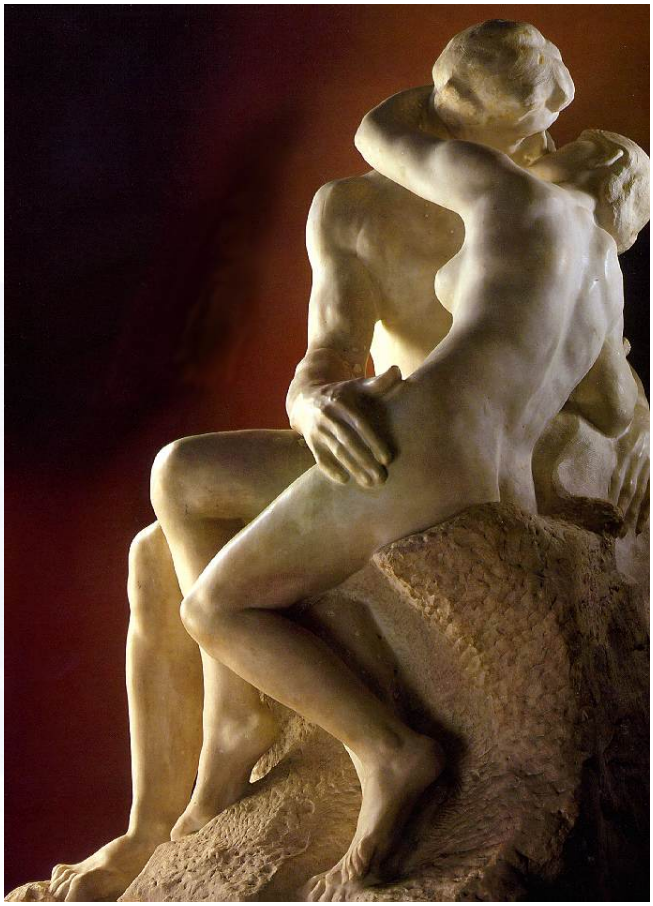


Figura 48



Brâncuşi – Sărutul Rodin – Sărutul (1886)

Folosită de artist, subdivizarea tinde să fie mult mai complexă decît în figurile schematice la care am recurs pentru a demonstra principiile de bază. În artă subdivizarea rareori se limitează la un singur nivel, aşa cum se întîmplă, bunăoară, cu o tablă de şah; ea se desfăşoară pe niveluri ierarhice,subordonate unul altuia.

O separaţie primară stabileşte principalele trăsături ale operei. Părţile mai mari sînt din nou subdivizate în părţi mai mici, şi artistului îi revine sarcina de a adapta gradul şi tipul separărilor şi conexărilor la înţelesul urmărit de el. În *Chitaristul* lui Manet (fig. 49), subdivizarea primară separă întreaga scenă din planul prim de fundalul neutru. În cadrul scenei frontale muzicantul, banca şi cele cîteva elemente de natură statică constituie o divizare secundară. Separarea omului şi a băncii este compensată parţial de o contragrupare, care uneşte banca cu pantalonii coloraţi asemănător, stabilind un contrast între aceştia şi porţiunea superioară, mai închisă la culoare, a veşmintelor. Această înjumătăţire a omului prin intermediul luminozităţii şi culorii dă un spor şi greutate chitarei, care este plasată între cele două jumătăţi ale corpului. În acelaşi timp, unitatea periclitată a imaginii este întărită prin mai multe artificii, mai ales prin repartizarea generală a porţiunilor albe, care leagă laolaltă cipicii, mînecile, legătura de cap şi cămaşa; o bucată mică dar importantă din cămaşă apare de sub cotul stîng.

Fiecare din principalele părţi ale picturii este subdivizată la rîndul său şi la fiecare nivel una sau mai multe concentraţii locale de formă mai dens organizată apar într-o ambianţă relativ vidă. Astfel, corpul puternic articulat se proiectează pe fundalul gol şi, în mod asemănător, faţa şi cămaşa, gîtul chitarei şi mîinile, cipicii şi natura statică constituie insule de activitate sporită la un nivel ierarhic secundar. Diferitele focare tind să fie percepute împreună cu un fel de constelaţie; ele reprezintă punctele de interes semnificativ şi transmit o mare parte a înţelesului.

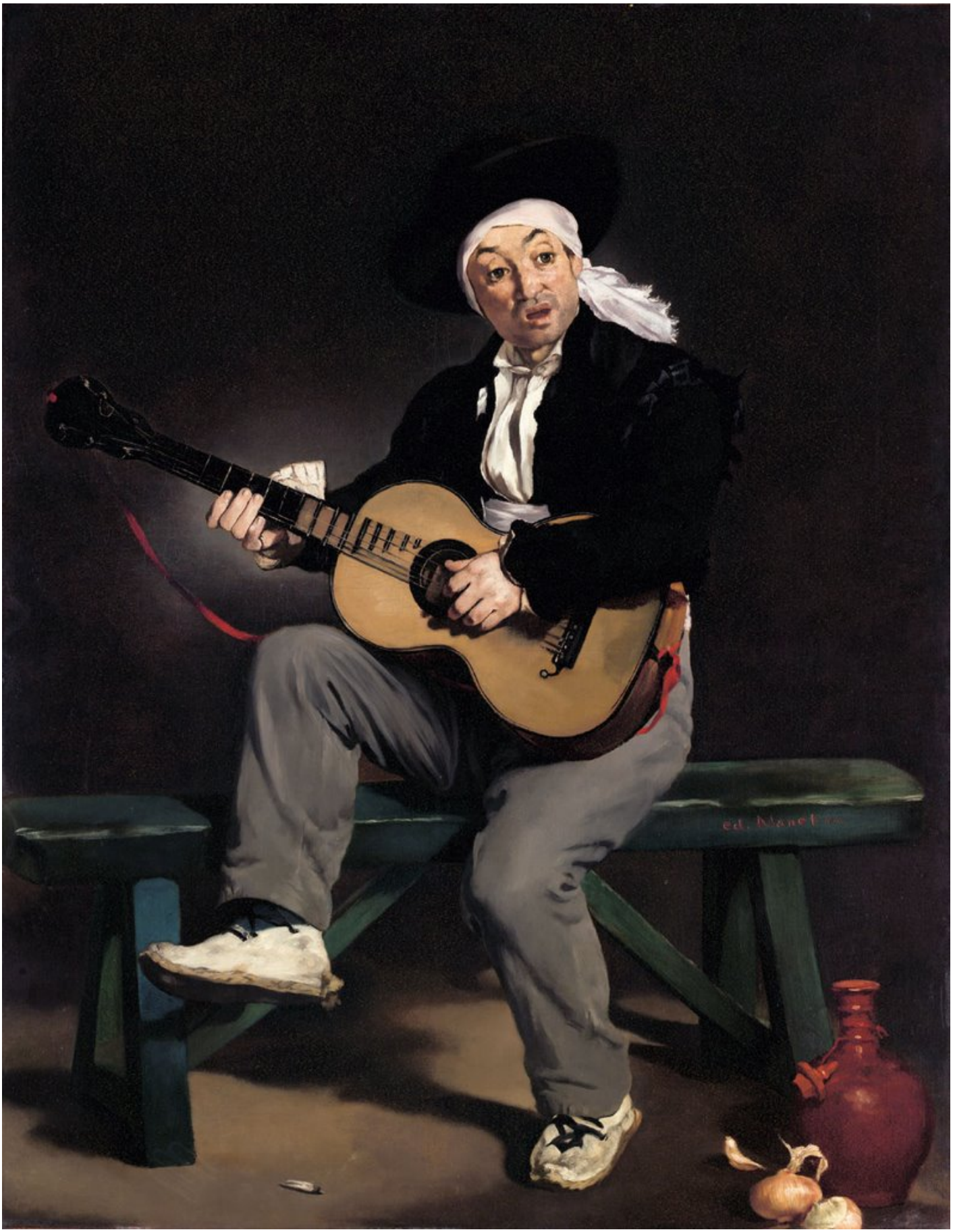


Figura 49

EDOUARD MANET, Chitaristul, *1861, Metropolitan Museum of Art, New York.*

Ce este o parte?

Ciuan Tzu* ne povesteşte despre un bucătar-şef al cărui satîr a rămas ascuţit timp de nouăsprezece ani pentru că atunci cînd tranşa un bou, bucătarul nu tăia la întîmplare, ci respecta subdiviziunea naturală a oaselor, muşchilor şi organelor animalului; la cea mai uşoară atingere în locurile potrivite părţile păreau să se desprindă aproape de la sine. Prinţul chinez, ascultînd explicaţiile bucătarului său, a spus că acesta îl învăţase cum să acţioneze cu succes în viaţă.

A şti să distingi între diferitele părţi şi elemente constitutive este într-adevăr o cheie a reuşitei în majoritatea îndeletnicirilor omeneşti. Într-un sens pur cantitativ, orice secţiune dintr-un întreg poate fi numită parte. Secţionarea poate fi impusă unui obiect din exterior, de capriciul bucătarului sau de forţa mecanică a unei maşini de tăiat. A diviza doar după cantitate şi număr înseamnă a ignora structura. Nici un alt procedeu nu ne stă la îndemînă, fireşte, atunci cînd nu există structură. Orice împărţire a cerului albastru este la fel de bună. Dar subdivizarea unei sculpturi nu poate fi arbitrară, chiar dacă, abordată ca obiect fizic, sculptura ar putea fi desfăcută în orice fel de bucăţi pentru a fi transportată.

Părţile majorităţii figurilor simple sînt uşor de determinat. Un pătrat, constă din patru linii drepte ce se intersectează în colţuri. Cînd însă figurile sînt mai puţin nete şi mai complexe, componentele structurale nu mai apar atît de evidente. Este uşor să greşim în înţelegerea unei structuri artistice dacă judecăm după relaţii ce se stabilesc în limite înguste şi nu ţinem seama de întreaga structură. Aceeaşi greşeală poate duce la frazarea incorectă în execuţia unui pasaj muzical sau la interpretarea necorespunzătoare a unei scene de către un actor. Situaţia locală sugerează o anumită concepţie, pe cînd contextul total prescrie o alta. Max Wertheimer folosea imaginea din figura 50 pentru a demonstra că sub raport local, restrîns, baza orizontală glisează ca un întreg nedivizat spre aripa dreaptă a curbei, deşi structura totală separă aceeaşi linie în două secţiuni aparţinînd unor sub- întregi diferiţi.

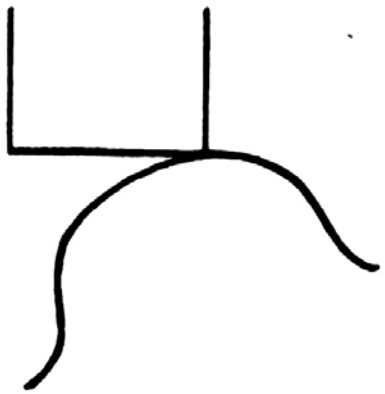


Figura 50

Este oare figura 51 *a* o parte din figura 51 *b*? Evident că nu, căci conexiunile şi separările locale care formează svastica sînt dominate de altele în contextul pătratului. Este nevoie aşadar să distingem între „părţile autentice" — adică secţiuni reprezentînd un subîntreg separat în contextul total— şi simplele porţiuni sau bucăţi — adică secţiuni aflate în raport de separare doar într-un context local, limitat, sau nedepinzînd de nici o linie de separaţie în imagine.

---

* Filosof chinez din secolul al IV-lea î.e.n. *(n. trad.)*

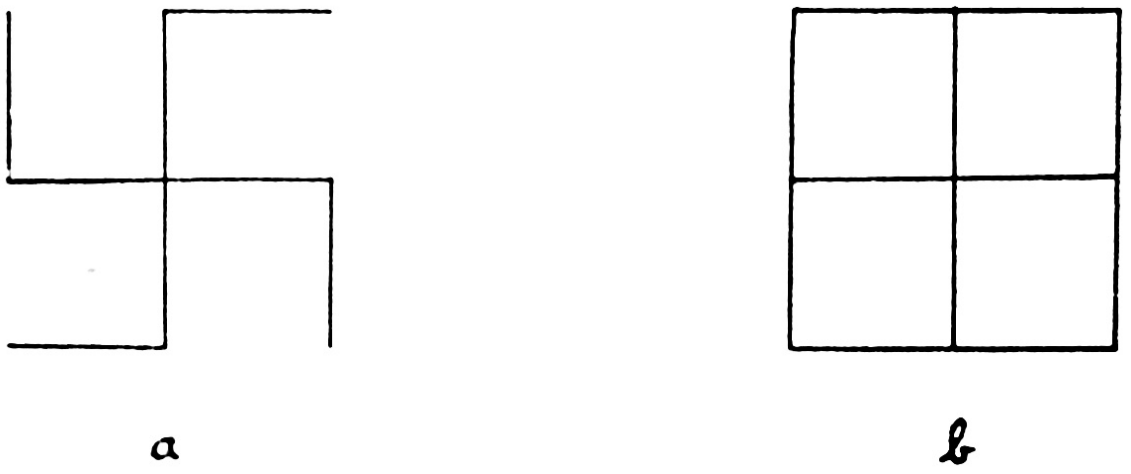
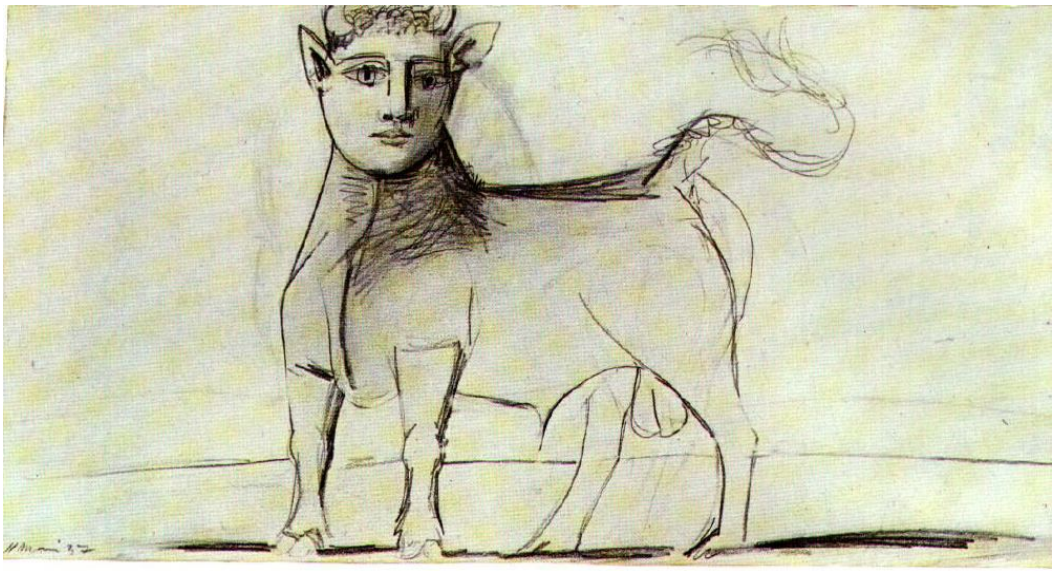


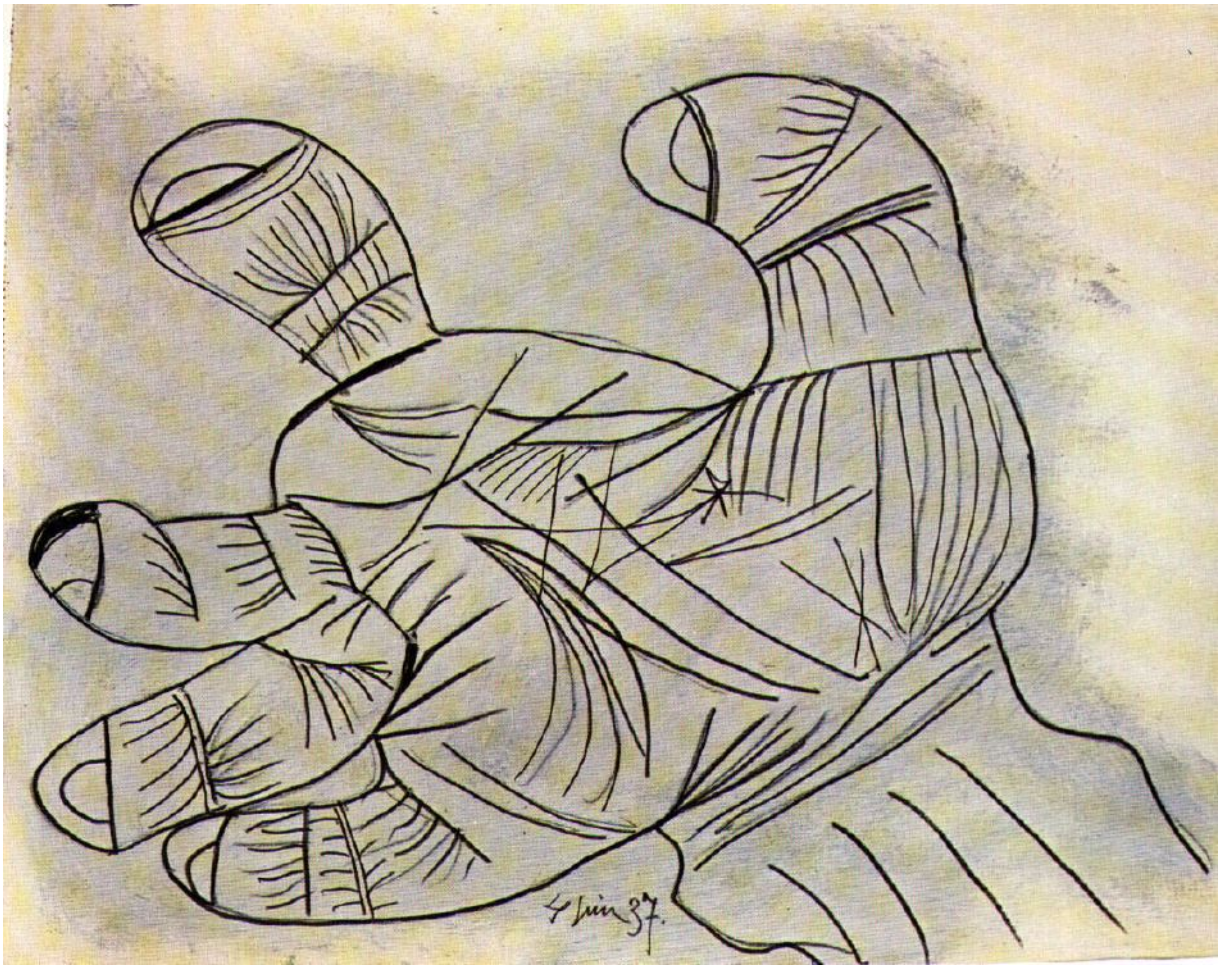
Figura 51

Atunci cînd mă refer la părţi în prezenta lucrare am totdeauna în vedere părţi autentice. Enunţul „întregul este mai mult decît suma părţilor sale" se referă la aceste părţi. Afirmaţia este totuşi înşelătoare, deoarece ne sugerează că într-un anumit context părţile rămîn ceea ce sînt, la ele adăugîndu-se o misterioasă calitate suplimentară, care constituie deosebirea. De fapt aspectul oricărei părţi depinde în măsură mai mare sau mai_mică de structura întregului, iar întregul la rîndul său este influenţat de natura părţilor. Nicio porţiune a unei opere de artă nu este vreodată complet autonomă. Capetele desprinse de pe statui par adesea dezamăgitor de inexpresive. Dacă ar avea în prea mare măsură o expresie a lor proprie, ele ar dăuna unităţii întregului. Iată de ce balerinii şi balerinele îşi menţin adesea faţa deliberat inexpresivă, căci ei ne vorbesc cu corpul, şi iată de ce Picasso, după ce crease schiţe cu mîini şi corpuri relativ complexe pentru pictura sa murală *Guernica,* le-a făcut mult mai simple în lucrarea finală.

Picasso - Guernica studiu
Mama cu copilul mort



Picasso - Guernica studiu
Taur cu cap de om



Picasso - Guernica studiu

Mîna unui razboinic

Picasso – Guernica (1937)

Acelaşi lucru este valabil şi pentru integralitate. Un subîntreg cu adevărat autonom este foarte greu de satisfăcut, aşa cum am mai spus cu referire la ferestrele circulare (figura 15). Fragmentele bune nu sînt nici surprinzător de complete şi nici jenant de incomplete; ele au farmecul de a dezvălui calităţi neaşteptate ale părţilor, sugerînd totodată o identitate pierdută, aflată dincolo de ele.

O coerenţă asemănătoare a structurii totale există şi în figura organică. Geneticianul Waddington afirmă că deşi scheletele întregi au un „caracter integral" care rezistă atît adaosului cît şi omisiunii, oasele separate au numai „un anumit grad de integralitate". Forma lor are implicaţii pentru celelalte părţi de care se ataşează, şi izolate ele sînt „ca o melodie care se întrerupe în mijloc".

Asemănare şi deosebire

Stabilind că relaţiile dintre părţi depind de structura întregului, putem, fără ezitări şi în mod folositor, să izolăm şi să descriem pe rînd cîteva dintre aceste relaţii. În studiul său de pionierat din 1923, Wertheimer prezintă mai multe proprietăţi care leagă elementele vizuale laolaltă. Cîţiva ani mai tîrziu Cesare L. Musatti a arătat că regulile lui Wertheimer pot fi reduse la una — regula omogenităţii sau asemănării.

Asemănarea şi subdivizarea sînt poli opuşi. În timp ce subdivizarea este una din premisele vederii, asemănarea poate face obiectele invizibile ca o perlă pe o frunte albă.— „perla in bianca fronte" —, ca să folosim imaginea dantescă. Omogenitatea este cazul limită, în care, aşa cum au demonstrat unii pictori moderni, vederea se apropie de absenţa structurii sau chiar o atinge. Asemănarea acţionează ca principiu structural numai în combinaţie cu separarea, şi anume ca o forţă de atracţie între lucruri separate.

Gruparea după asemănare se produce atît în timp cît şi în spaţiu. Aristotel considera asemănarea drept una din acele calităţi care generează asociaţii mintale, ca o condiţie a memoriei, ce leagă trecutul de prezent. Pentru a demonstra asemănarea independent de alţi factori, trebuie să alegem configuraţii în care influenţa structurii totale este slabă, sau cel puţin nu afectează direct acea regulă de grupare ce urmează a fi demonstrată.

Oricare din aspectele perceptelor - figura, strălucirea, culoarea, amplasarea spaţială, mişcarea etc. — poate determina grupări după asemănare. Trebuie să reţinem principiul general că deşi toate lucrurile diferă în anumite privinţe şi se aseamănă în altele, comparaţiile au rost numai atunci cînd pornesc de la o bază comună. În cele mai multe împrejurări n-are nici un sens să comparăm *David* al lui Michelangelo cu *Marea liniştii* de pe Lună, deşi logica ne permite să spunem că statuia este mai mică, dar arată mai mare decît marea. Apuseanul adult poate fi adus în situaţia de a face comparaţii fără sens, ceea ce nu se poate spune despre copiii mici. În cadrul unui experiment cu copii de vîrstă preşcolară, Giuseppe Mosconi a arătat subiecţilor şase imagini, dintre care cinci reprezentau mamifere mari, iar a şasea o navă de război, şi le-a cerut să spună care dintre aceste poze „se deosebea cel mai mult" de o a şaptea, reprezentînd oi. Deşi adulţii şi copiii mai mari au indicat fără şovăială nava, numai patru din cincizeci şi unu de preşcolari au procedat la fel. întrebaţi de ce nu aleseseră nava, ei au răspuns: „Pentru că nu e animal!"

Aceeaşi atitudine judicioasă se vădeşte şi în percepţie. Nu se fac comparaţii, legături şi separări între lucruri neînrudite, ci numai atunci cînd structura în ansamblu constituie o bază suficientă. Asemănarea este o precondiţie pentru observarea diferenţelor.

În fig. 52, figura, orientarea spaţială şi nivelul de luminozitate sînt menţinute constante. Aceste asemănări leagă toate pătratele laolaltă şi, totodată, subliniază net deosebirea de mărime. Această deosebire, la rîndul ei, duce la o subdivizare, cele două pătrate mari, în contrast cu cele patru mici, fiind conexate la un nivel secundar. Avem aici un exemplu *de grupare după asemănare de mărime.*

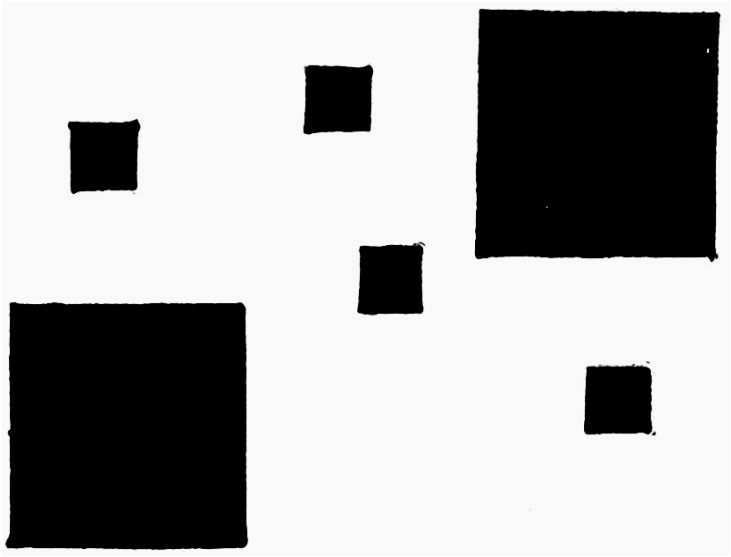


Figura 52

În fig. 53—56, gruparea şi separarea se datorează altor trăsături perceptuale. Fig. 53 ne arată o grupare după diferenţe de figură. În fig. 54 diferenţa de luminozitate opune discurile negre celor albe. Observăm că asemănările de dimensiuni, figură sau culoare unesc între ele elemente care sînt depărtate în spaţiu. Dar şi amplasarea spaţială este un factor de grupare; fig. 55 ilustrează „proximitatea" sau „apropierea" conform terminologiei lui Wertheimer; noi preferăm să vorbim, ca şi Musatti, de grupare după asemănarea şi deosebirea de poziţie spaţială, care produce aglomerări vizuale. În sfîrşit, fig. 56 prezintă efectul *orientării spaţiale.*

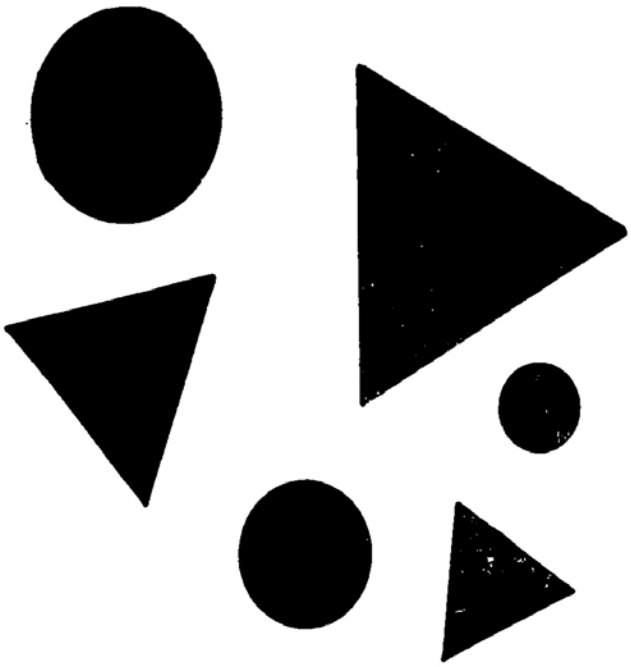


Figura 53

Mişcarea introduce factorii suplimentari de *direcţie* şi *viteză*. Dacă într-un grup de cinci dansatori trei se deplasează într-un sens şi doi în altul, ei se vor despărţi într-un mod mult mai izbitor decît ne poate arăta fig. 57. Acelaşi lucru este valabil pentru deosebirile de viteză (fig. 58). Dacă într-un film un om agitat îşi croieşte drum prin mulţime, el ne atrage atenţia, pe cînd într-un instantaneu s-ar putea să nici nu-l observăm.

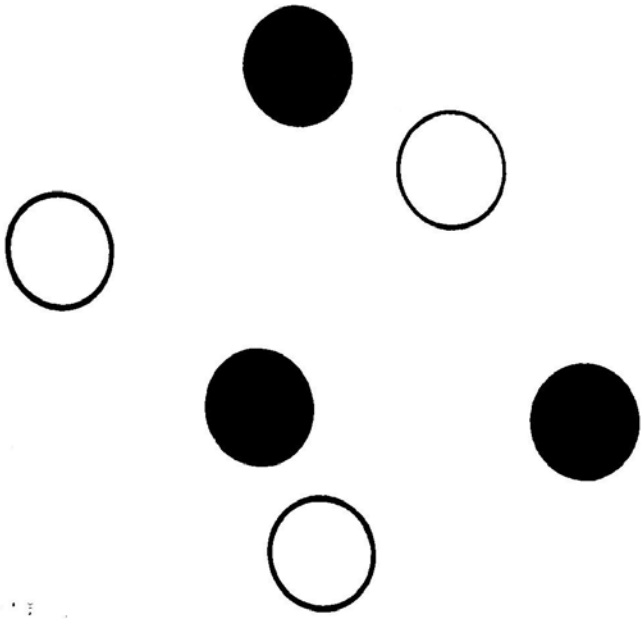


Figura 54

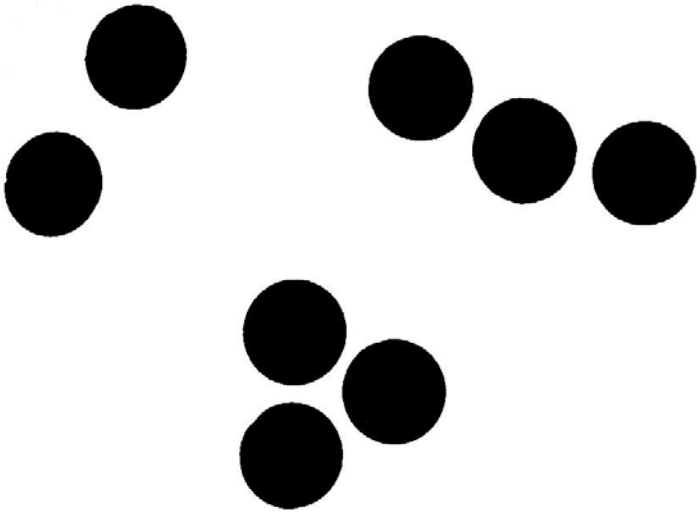


Figura 55

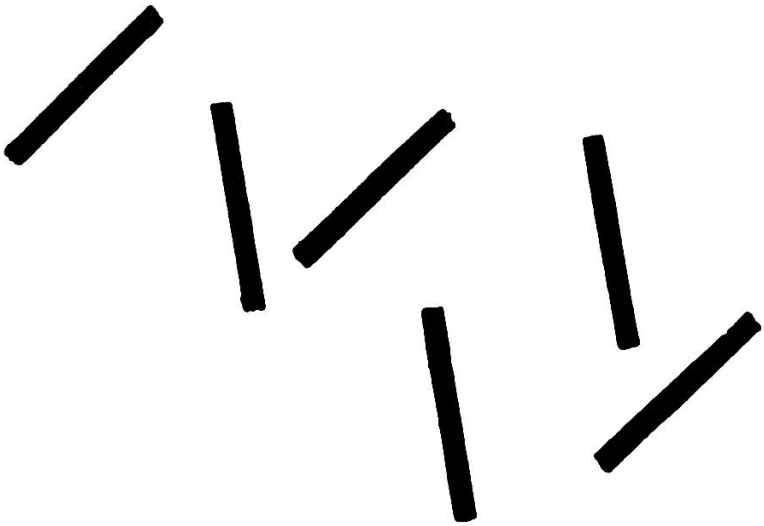


Figura 56

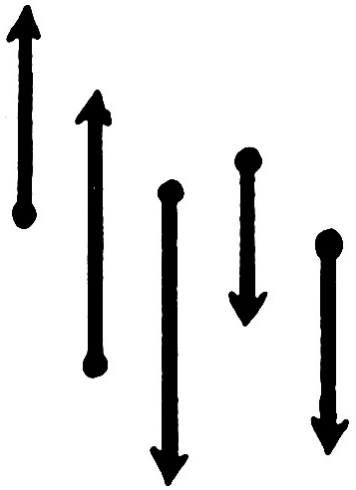


Figura 57

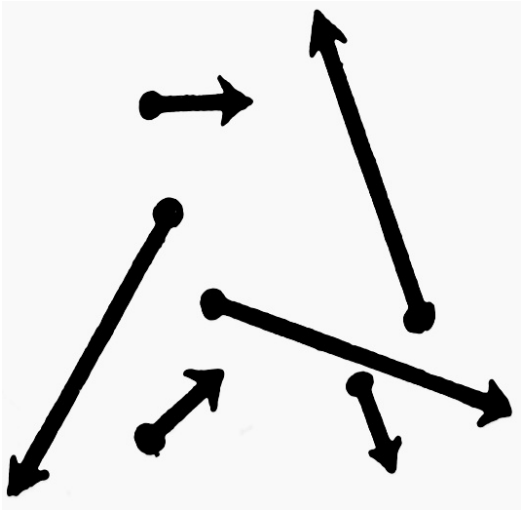


Figura 58

Diferenţele subiective de viteză intensifică perceperea adîncimii atunci cînd observăm un peisaj din tren sau din maşină, sau cînd îl filmăm cu un aparat mobil. Aceasta se întîmplă deoarece viteza aparentă a lucrurilor în raport cu vehiculul în mişcare depinde de depărtarea pînă la privitor. Stîlpii de telegraf de lîngă terasament se deplasează mai repede decît casele şi copacii văzuţi la cîteva sute de metri depărtare. Astfel asemănarea şi deosebirea de viteză ne permit să definim distanţa.

Desigur, efectele grupării şi separării nu sînt prea pronunţate în exemplele noastre. Deoarece, pentru a arăta rezultatul obţinut numai prin asemănare şi deosebire, am evitat cît mai mult cu putinţă formarea unor configuraţii. De fapt, factorii de asemănare acţionează în modul cel mai eficace atunci cînd ei susţin configuraţii. Abordarea „de jos", ne dăm seama, este foarte limitată şi trebuie s-o completăm cu o „abordare de sus". Wertheimer foloseşte aceşti termeni pentru a arăta ce diferenţă există între a începe analiza unei imagini de la componente, trecînd apoi spre combinaţiile acestora — metoda pe care am întrebuinţat-o mai sus în privinţa regulilor de grupare — şi a porni cu structura generală a întregului, coborînd ulterior la părţi de un nivel tot mai subordonat.

Gruparea „de jos" şi subdivizarea „de sus" sînt concepte reciproce. O diferenţă importantă între cele două procedee este aceea că pornind de jos putem aplica principiul simplităţii numai asemănării dintre unităţi individuale, pe cînd dacă pornim de sus acelaşi principiu se aplică şi organizării generale. Muzeul de istorie a artei din Viena posedă un grup de picturi de Giuseppe Arcimboldo (secolul al XVI-lea), în care Vara, Iarna, Focul şi Apa sînt reprezentate simbolic prin portrete în profil. Fiecare imagine se compune din obiecte, de exemplu Vara — din fructe, Focul — din buşteni aprinşi, luminări, o lampă etc. Dacă privitorul porneşte de la componentele unei asemenea picturi, el recunoaşte obiectele şi apreciază felul iscusit în care sînt combinate. însă astfel el nu va ajunge niciodată la imaginea constituită din întreaga structură.

Giuseppe Arcimboldo – Iarna (1573)

Giuseppe Arcimboldo – Toamna (1573)

Giuseppe Arcimboldo – Vara (1573)

Giuseppe Arcimboldo – Primăvara (1573)

Depăşind simpla asemănare a unităţilor separate ajungem la principiul grupării după *figură coerentă.* Acest principiu se întemeiază pe asemănarea intrinsecă a elementelor ce alcătuiesc o linie, o suprafaţă sau un volum. Fig. 59 este un desen copiat după o pictură a lui Picasso. De ce vedem piciorul drept al femeii ca o

formă continuă, deşi este intersectat de cel stîng? Chiar dacă ştim cum trebuie să arate o femeie, cele două forme reprezentînd piciorul nu s-ar uni într-una singură dacă liniile de contur n-ar fi legate între ele printr-o asemănare de direcţie şi amplasare.

Figura 59

Ce ne determină să combinăm cele şapte stele ale Ursei Mari în acea configuraţie continuă pe care o cunoaştem? Le-am putea vedea ca puncte luminoase separate, sau le-am putea lega în vreun alt mod. Figura 60 arată rezultatul unui experiment în cadrul căruia biologul Paul Weiss a pus şapte picături dintr-o sare de argint pe o placă de gelatină înmuiată într-o soluţie de cromat. Picăturile difuzează lent şi cercuri concentrice de cromat de argint insolubil ajung să lege între ele cele şapte puncte în ordinea în care noi le vedem spontan pe cer.

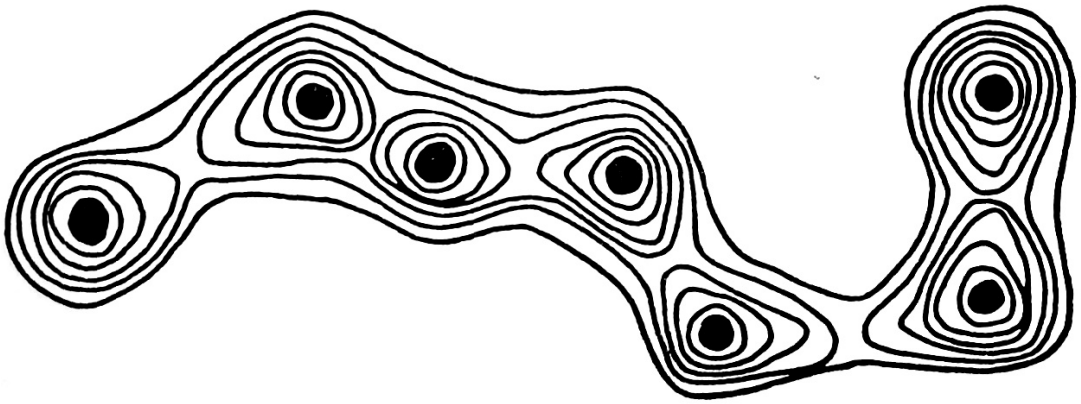


Figura 59

Weiss se întreabă dacă această corespondenţă neechivocă nu sugerează oare că „un sistem dinamic de interacţiuni similare produs în mintea omului l-a călăuzit în interpretarea dată de el" constelaţiei. În acest ultim exemplu, figura coerentă n-a rezultat din linii, ci dintr-o simplă succesiune de puncte. Există şi alte

moduri de a crea o coerenţă convingătoare. într-un desen al artistului italian Pio Semproni (fig. 61), contururile elementelor albe, foarte evidente, sînt redate indirect prin capetele liniilor de fond verticale, fiecare dintre acestea furnizînd un punct din alcătuirea limitei virtuale.

Figura 61

PIO SEMPRONI, Analisi dello Spazio,1971

Cu cît este mai coerentă figura unităţii, cu atît mai net se va detaşa ea din mediul ambiant. Fig. 62 ne arată că o linie dreaptă este mai uşor identificată decît liniile neregulate (efectul este şi mai puternic dacă liniile constituie traiectorii ale unor mişcări reale). Atunci cînd putem alege între mai multe prelungiri posibile ale unor linii (fig. 63), preferinţa noastră spontană se îndreaptă spre cea care continuă cel mai coerent structura intrinsecă. Figura 63 *a* este mai uşor văzută ca o combinaţie a celor două părţi din *b* decît a celor două din c, deoarece *b* oferă o structură mai simplă.

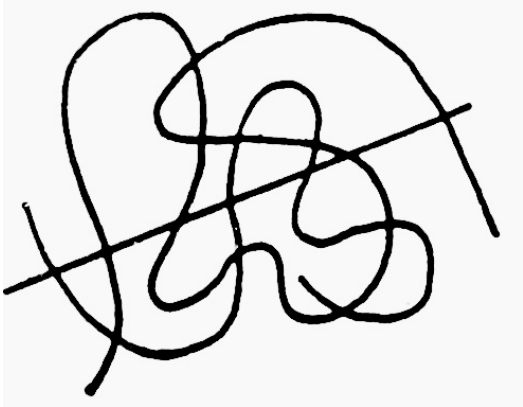


Figura 62

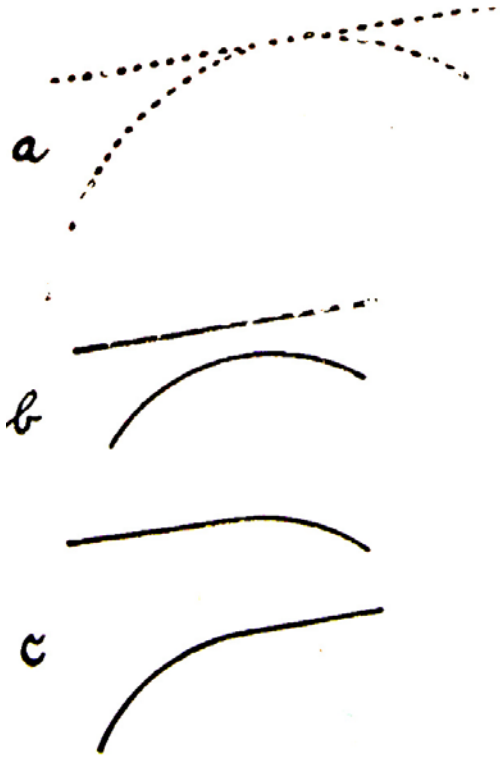


Figura 63

Principiul figurii coerente îşi găseşte aplicaţii interesante în ceea ce numim progresia armonică din muzică. Aici problema este să se menţină unitatea „orizontală" a liniilor melodice în raport cu coerenţa armonică „verticală" a acordurilor. Aceasta se obţine prin menţinerea liniilor melodice la un nivel cît mai simplu şi mai coerent cu putinţă în cadrul obiectivului muzical urmărit. Pentru progresia de la un acord la altul, este vorba, de exemplu, de folosirea grupării după „asemănarea de poziţie". Walter Piston scrie: „Dacă două acorduri triple au una sau mai multe note în comun, acestea sînt repetate pe aceeaşi voce, cealaltă voce sau celelalte voci deplasîndu-se spre cea mai apropiată poziţie disponibilă" (fig. 64).

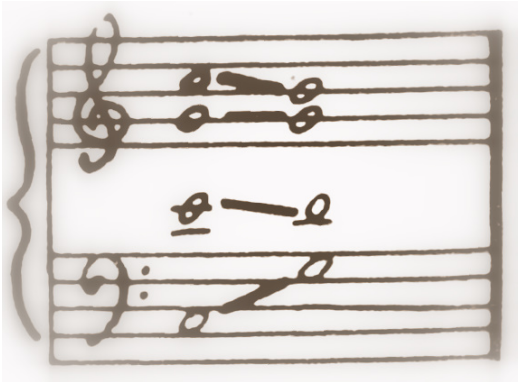


Figura 64

Trecînd dincolo de relaţiile dintre părţi, ajungem la asemănări ce nu pot fi definite decît în raport cu întregul sistem. Asemănarea de amplasare poate fi extinsă, aplicîndu-se nu numai unor unităţi aşezate laolaltă, ci şi poziţiilor similare din cadrul întregului. Un asemenea caz de asemănare este simetria (fig. 65).

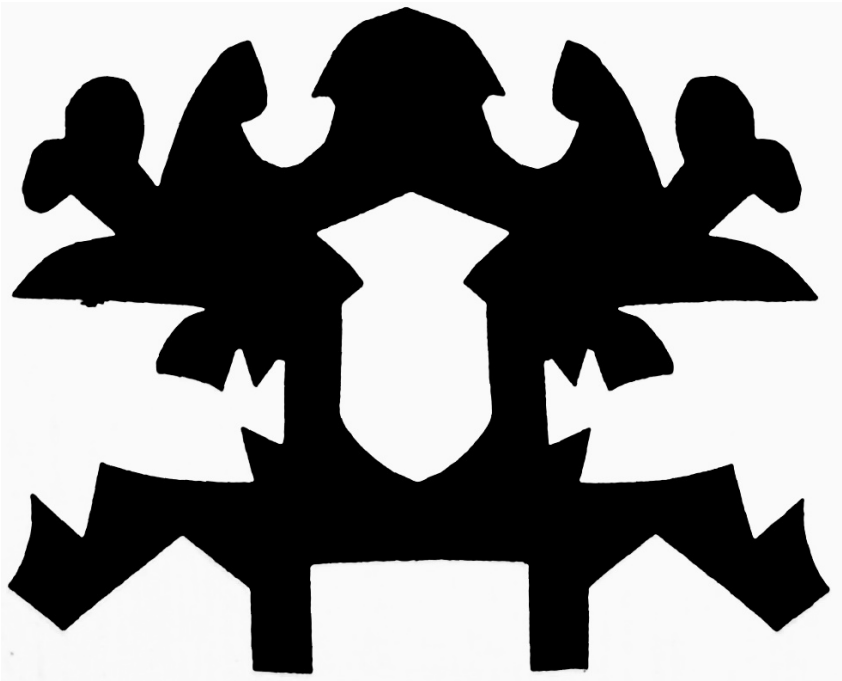


Figura 65

Tot astfel, asemănarea de sens poate depăşi simplul paralelism — bunăoară, atunci cînd balerinele se mişcă pe traiectorii simetrice (fig. 66).

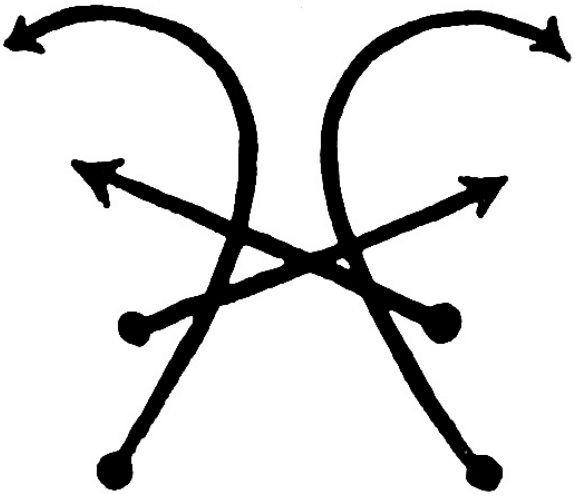


Figura 66

Cazul limită al asemănării de amplasare este *contiguitatea.* Atunci cînd nu mai există intervale între unităţi avem de-a face cu un obiect vizual compact. Ar putea părea artificial să ne imaginăm o linie sau o suprafaţă ca un conglomerat de unităţi şi s-ar putea să nu sesizăm imediat de ce o vişină roşie este văzută ca un obiect coerent. Problema este mai uşor înţeleasă dacă ne gîndim la tehnica de autotipie, prin care tipograful reuşeşte să reprezinte nuanţe continue de diverse culori şi luminozităţi, ca şi contururi perceptibile, chiar dacă punctele ce alcătuiesc imaginea sînt foarte grosiere. Nu trebuie uitat că imaginile formate de lentilele oculare sînt „culese" punct cu punct de milioane de minusculi receptori retinieni ale căror mesaje, deşi grupate oarecum înainte de atingerea centrilor cerebrali, trebuie asamblate în obiecte pentru a se realiza percepţia. Formarea obiectelor se obţine pe baza principiului simplităţii. Regulile asemănării constituie o aplicaţie specifică a acestuia. Un obiect vizual este cu atît mai unitar cu cit sînt mai asemănătoare elementele lui sub raportul unor factori ca luminozitatea, culoarea, viteza mişcării şi sensul acesteia.

Exemple din artă

Toate operele de artă trebuie să fie privite „de sus", asigurîndu-se astfel sesizare elementară a organizării globale. În acelaşi timp, însă relaţiile dintre părţi joacă adesea un important rol compoziţional. Asemănarea şi neasemănarea conturează tema principală, de pildă în celebrul tablou al lui Peter Breughel *Parabola orbilor,* ilustrînd adagiul biblic că „atunci cînd un orb călăuzeşte un alt orb, vor cădea amîndoi în groapă".

Peter Breughel - Parabola orbilor(1564)

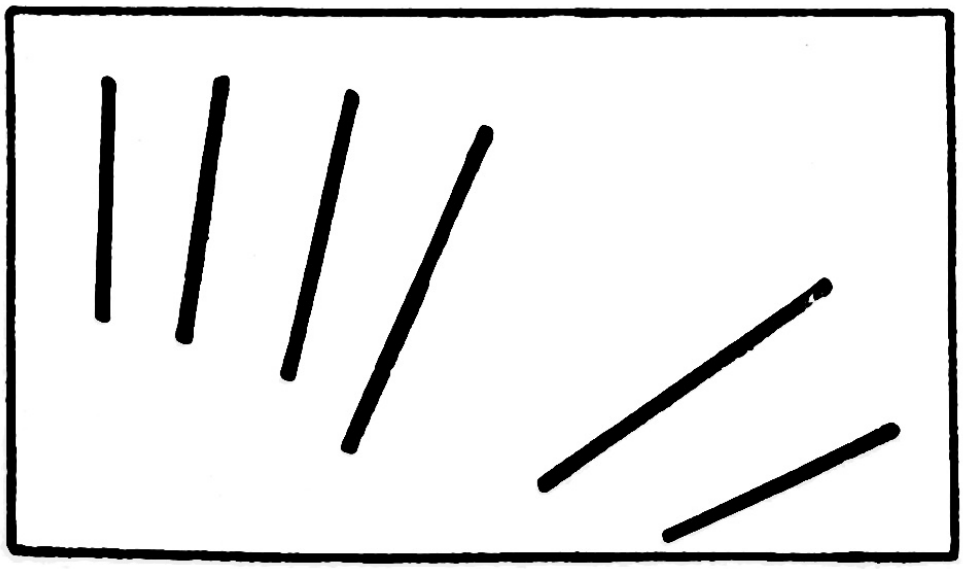


Figura 67

Un grup de şase figuri coordonate este reunit în baza principiului figurii coerente (fig. 67). Capetele alcătuiesc o curbă descendentă, legînd cele şase figuri într-un şir de trupuri care se înclină uşor şi apoi cad cu rapiditate. Tabloul reprezintă stadiile succesive ale unui singur proces: mers nepăsător, şovăială, teamă, poticnire, cădere. Asemănarea personajelor nu implică o repetiţie strictă, ci schimburi treptate, iar ochiul privitorului este determinat să urmeze cursul acţiunii. Se aplică aici principiul filmului cinematografic unei succesiuni de faze simultane în spaţiu. Vom arăta mai jos că iluzia mişcării generate de film rezultă din aplicarea regulilor asemănării la dimensiunea temporală.

În alte opere un grup de obiecte dispersate este reunit prin asemănare. În *Răstignirea* lui Grünewald* din altarul de la Isenheim, corpurile lui Ioan Botezătorul şi Ioan Evanghelistul, aşezate pe laturi opuse ale panoului, sînt amîndouă înveşmîntate în roşu aprins; albul este rezervat pentru veşmîntul Fecioarei, pentru miel, pentru Biblie, pentru pînza ce acoperă şalele lui Iisus şi pentru inscripţia din capătul crucii. Astfel, diferitele elemente ce simbolizează valori spirituale — feciorie, sacrificiu, revelaţie, castitate şi maiestate — răspîndite pe întregul panou, sînt nu numai unite compoziţional, dar şi interpretate vizual ca avînd un singur înţeles. Prin contrast, simbolul cărnii este sugerat de rochia roz a Măriei Magdalena, păcătoasa, care este asociată astfel cu braţele dezgolite ale bărbaţilor. Gombrich a relevat de asemenea existenţa în acest tablou a unei scări de mărimi nerealistă, dar cu semnificaţie simbolică, descrescînd de la trupul gigantic al lui Iisus spre proporţiile micşorate ale Mariei Magdalena.

Forţa unificatoare a figurii coerente este utilizată simbolic de Cézanne în *Unchiul Dominic* (fig. 68). Braţele încrucişate par înlănţuite în poziţia lor, de parcă nu s-ar mai putea desface niciodată. Efectul se realizează în parte prin plasarea capătului mînecii lîngă verticala centrală stabilită prin simetria feţei şi a crucii. Astfel legătura puternică dintre mintea omului şi simbolul credinţei căreia el îşi dedică cugetul restrînge activitatea fizică a corpului şi generează nemişcarea unei energii stăpînite.

Figura 68

Cézanne - Unchiu Dominic(1865)

Legînd două sau mai inulte puncte prin asemănare, artistul poate crea o mişcare vizuală semnificativă. El Greco a pictat *Izgonirea din templu* (fig. 69) în tente gălbui şi cafenii lipsite de strălucire. Un roşu aprins este rezervat pentru veşmintele lui Iisus şi ale unuia din zarafi, care se înclină în colţul din stînga jos al tabloului. Cînd atenţia privitorului este captată de personajul central al lui Iisus, asemănarea de culoare face ca privirea să-i alunece spre stînga jos, către celălalt punct roşu. Această mişcare dublează traiectoria biciului lui Iisus, care este subliniată şi mai mult de braţele ridicate ale celor două personaje interpuse. Astfel ochiul realizează efectiv acţiunea ce reprezintă subiectul principal al picturii.

El Greco - Izgonirea din templu(1571-1576)

Figura 69

Comparaţia perceptuală cere ca bază, aşa cum am văzut mai sus, o anumită asemănare. Aşa cum deosebirile de mărime din fig. 52 ies în evidenţă atunci cînd figura şi orientarea spaţială sînt menţinute constante, tot astfel diferenţa de mărime dintre cele două scaune ce apar în *Dormitorul* lui Van Gogh (fig. 70) este întărită prin aceleaşi mijloace. Deosebirea de mărime, care contribuie la crearea adîncimii, este subliniată prin asemănarea izbitoare de figură, culoare şi orientare în spaţiu.

Van Gogh - Dormitorul

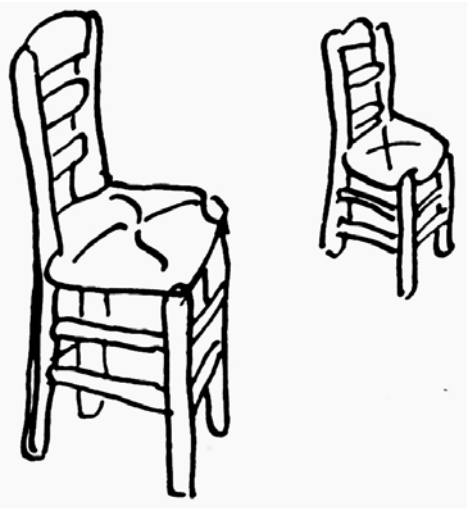


Figura 70

Asemănarea şi deosebirea părţilor sînt factori cu o acţiune vădită în compoziţia în guaşă *Femeie şezînd* a lui Picasso, Asemănarea elementelor geometrice pe întreaga suprafaţă a picturii subliniază unitatea întregului şi atenuează, în maniera cubistă, distincţia dintre femeie şi fundalul asemănător unui paravan. Distincţia, totuşi, se obţine clar prin alte mijloace. În esenţă artistul foloseşte o înclinare spre stînga pentru

corp şi o înclinare spre dreapta pentru fundal; factorul orientare, aşadar, serveşte la subdivizarea picturii în cele două subiecte principale. Cît priveşte figura, unităţile circulare sînt limitate la trupul femeii, fiind astfel distribuite încît să accentueze structura piramidală a acestora. Singura formă curbă din afara corpului femeii este rezemătoarea de braţe a scaunului verde, — un intermediar între decorul unghiular şi corpul organic.

Culoarea susţine subdivizarea produsă prin figură şi orientare, adăugînd totodată varietate compoziţiei prin aceea că într-o anumită măsură ea contracarează aceste tendinţe structurale. Cu excepţia tentelor de cafeniu închis folosite atît în afara figurii cît şi în interiorul ei, fiecare culoare ţine sau de corp sau de fundal. Înlănţuirea verticală de galbenuri dă unitate şi distincţie femeii. Progresia în trepte din stînga — cap-umăr-corp — este unificată de brunurile deschise pe cînd portocaliul îmbină partea dreaptă şi o leagă de pata ovală de la bază. Continuitatea fundalului, întreruptă de corp, se restabileşte prin asemănarea de culoare. Verdele „repară" scaunul disociat, iar în partea dreaptă un brun relativ închis leagă două porţiuni ale fundalului separate de braţul femeii. Interacţiunea asemănărilor şi neasemănărilor corespunzătoare din această pictură generează o reţea foarte strînsă de relaţii.

Exemplul de mai sus ilustrează bine două lucruri cu caracter general. Mai întîi, faptul că asemănarea şi deosebirea sînt aprecieri relative. Asemănarea dintre obiecte depinde de deosebirea lor faţă de mediu. Astfel figurile rotunde seamănă izbitor între ele, în ciuda oricăror deosebiri, deoarece sînt înconjurate de figuri liniare sau unghiulare. În al doilea rînd, în complexitatea compoziţiei artistice factorii de grupare sînt adesea contrapuşi unul altuia. Figurile răzleţite sînt „reparate" şi reunite în spaţiu prin asemănarea de culoare. Diferenţa de culoare este contracarată prin asemănarea de figură. Acest contrapunct al conexiunii şi separării sporeşte bogăţia concepţiei artistice.

Scheletul structural

Deşi figura vizuală a unui obiect este în mare măsură determinată de limitele exterioare ale acestuia, nu se poate spune că limitele în sine *constituie* figura. Dacă unui om de pe stradă i se spune să urmeze ruta indicată în figura 71 *a* („mergi pînă la a doua intersecţie, ia-o la stînga, mergi iarăşi pînă la a doua intersecţie, ia-o la dreapta, mergi apoi pînă la prima intersecţie ...), el se va întoarce de unde a plecat. Aceasta îl va surprinde probabil. Deşi s-a deplasat de-a lungul întregului contur, este improbabil ca experienţa lui să conţină elementele esenţiale ale imaginii pe care şi-o formează imediat în minte atunci cînd vede forma de cruce a rutei străbătute (fig. 71 *b).*

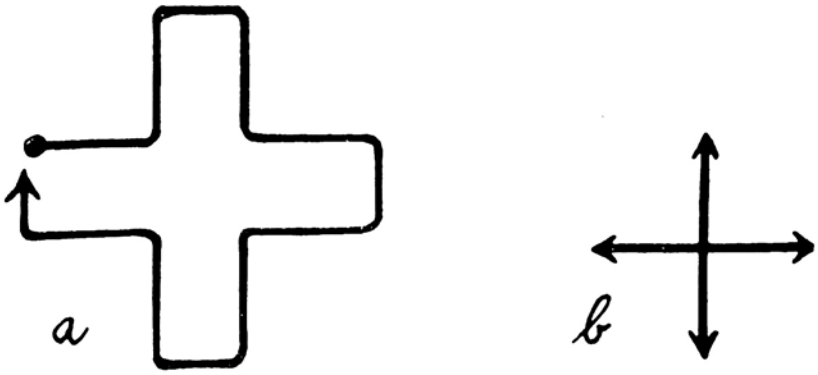


Figura 71

Perechea de axe, deşi nu coincide cu limitele fizice reale, determină caracterul şi identitatea figurii. În mod similar, am putut prezenta în figura 67 tema compoziţională de bază a picturii lui Breughel cu ajutorul unor linii drepte care nu seamănă nicidecum cu contururile reale ale personajelor. Conchidem deci că atunci cînd vorbim „despre figură" ne referim la două proprietăţi foarte diferite ale obiectelor vizuale: 1) limitele reale create de artist — linii, mase, volume — şi 2) scheletul structural generat în percepţie de aceste forme materiale, dar rareori coincizînd cu ele.

Delacroix spunea că în desenarea unui obiect primul lucru de care trebuie ţinut seama este contrastul dintre liniile principale: „trebuie să fii deplin conştient de aceasta înainte de a pune creionul pe hîrtie". În întregul proces de execuţie a operei artistul trebuie să nu uite scheletul structural pe care îl creează, acordînd totodată atenţie contururilor, suprafeţelor şi volumelor foarte diferite pe care le pictează propriu-zis. Meşteşugul omenesc nu se poate desfăşura decît succesiv: cele văzute ca întreg în opera finală se creează bucată cu bucată. Imaginea călăuzitoare din mintea artistului nu este o reprezentare fidelă a picturii sau sculpturii în aspectul ei final, ci mai ales un schelet structural, o configuraţie de forţe vizuale care determină caracterul obiectului vizual. Iar cînd se întîmplă ca această imagine să fie neglijată, mîna face greşeli.

O discrepanţă similară între acţiunea fizică şi figura fizică de o parte, şi imaginea obţinută de cealaltă există şi în modul cum acţionează privitorii atunci cînd se uită la un obiect. În anii din urmă înregistrări exacte ale mişcărilor oculare au arătat la ce părţi ale unei picturi priveşte observatorul, cît de des şi de îndelung este fixat fiecare loc, şi în ce succesiune temporală. În mod explicabil, punctele de fixare se grupează în zonele de cel mai mare interes pentru privitor. Altfel, nu există totuşi o legătură prea strînsă între sensul mişcărilor oculare şi structura perceptuală a imaginii ce rezultă în final din acest „baleiaj". Scheletul structural nu se naşte din mişcările ochilor privitorului, şi nici din cele ale mîinilor artistului.

Triunghiuri diferite au caractere vizuale net diferite, care nu pot fi deduse din figura lor reală, ci doar din scheletul structural creat de această figură prin inducţie. Cele cinci triunghiuri din fig. 72 s-au obţinut prin deplasarea pe verticală a unuia din vîrfuri, celelalte două rămînînd nemişcate. Wertheimer observa că atunci cînd vîrful mobil coboară într-o mişcare continuă, în triunghi se produc schimbări ce nu sînt continue; mai curînd avem de-a face cu o serie de transformări culminînd în cele cinci figuri prezentate. Deşi îşi au surse în schimbările de contur, deosebirile structurale dintre triunghiuri nu pot fi descrise prin elementele acestui contur.

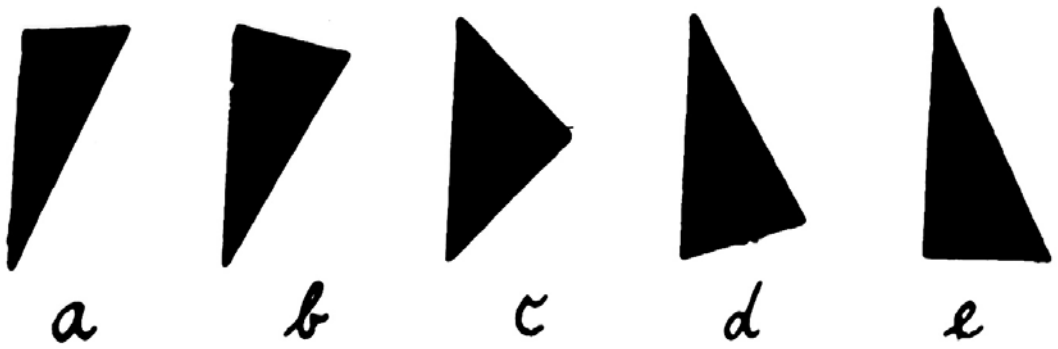


Figura 72

Triunghiul *a* (fig. 73) este caracterizat de o axă verticală principală şi de una orizontală secundară, cele două axe întîlnindu-se într-un unghi drept. În *b* axa principală este înclinată spre dreapta şi divide întregul în două jumătăţi simetrice. Latura stîngă, deşi obiectiv este verticală, cu greu mai e văzută ca atare.

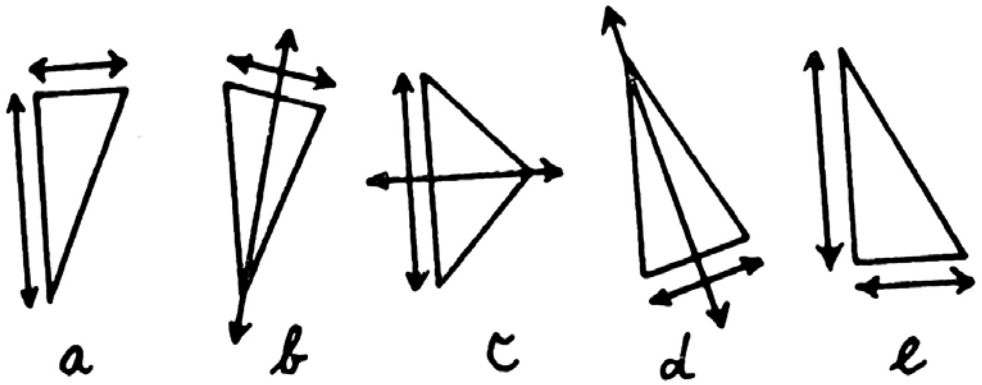


Figura 73

Ea a devenit o deviere oblică de la axa principală a imaginii. În *c* oblicitatea întregului a dispărut, dar acum a devenit dominantă axa mai scurtă, cea orizontală, ea fiind centrul unei noi diviziuni simetrice. Triunghiul *d* revine la oblicitate, şi aşa mai departe.

Scheletul structural al fiecărui triunghi îşi obţine contururile pe baza legii simplităţii: scheletul rezultat este cea mai simplă structură ce se poate realiza cu figura respectivă. E nevoie de un anumit efort pentru a ne reprezenta structuri mai puţin simple - de exemplu *c* ca triunghi oblic neregulat sau *d* ca deviere de la forma dreptunghică *e* (figura 74). Simetria este folosită oriunde acest lucru ecu putinţă (*b, c, d);* în *a* şi *e* dreptunghicitatea oferă cea mai simplă imagine disponibilă.

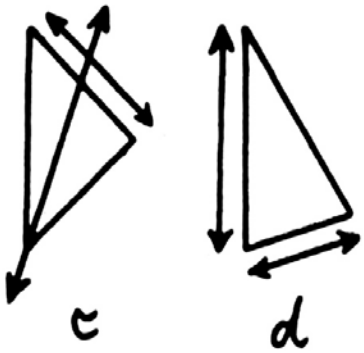
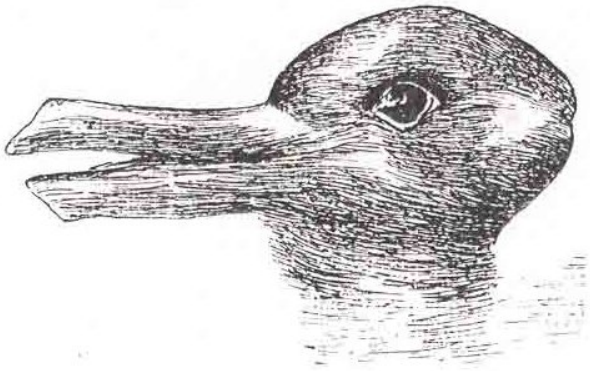


Figura 74

Scheletul structural se compune în primul rînd din cadrul axelor, acestea generînd corespondenţe caracteristice. De exemplu, în cele trei triunghiuri isoscele din figura 72, cele două laturi egale corespund una alteia; ele constituie „catetele", latura a treia fiind văzută ca bază. în celelalte două triunghiuri, unghiul drept asigură corespondenţa dintre cele două laturi opuse ipotenuzei.

Din cele de mai sus rezultă, în primul rînd, că acelaşi schelet structural se poate întruchipa într-o mare varietate de figuri. Dacă privim figura 95, vedem trei dintre nenumăratele versiuni ale corpului omenesc produse de artişti din diferite culturi. Putem, surprinzător de uşor, să recunoaştem acest corp în cea mai primitivă imagine liniară ca şi în cea mai complexă interpretare, cu condiţia să se respecte axele şi corespondenţele fundamentale.

Rezultă, apoi, că dacă o anumită imagine vizuală poate produce două schelete structurale diferite, ea poate fi percepută ca două obiecte total diferite. Comentariul lui Ludwig Wittgenstein despre celebrul răţoi-iepure — un desen ce poate fi perceput ca un cap de răţoi privind spre stînga sau ca un cap de iepure privind spre dreapta — ne arată ce dificultăţi putem întîmpina dacă presupunem că contururile de pe hîrtie conţin tot ce există în percept. Acest desen implică două schelete structurale contradictorii, dar la fel de valabile, îndreptate în sensuri opuse. Wittgenstein, observator perspicace, a înţeles că nu este vorba de două interpretări diferite ale aceluiaşi percept, ci de două percepte diferite. Iar faptul că dintr-un singur stimul pot rezulta două percepte i-a părut a fi foarte surprinzător.



Desenul răţoi-iepure

3. FORMA

„Forma este figura vizibilă a conţinutului", scrie pictorul Ben Shahn. Iată o formulă bună ce defineşte distincţia dintre figură şi formă pe care o fac în aceste capitole. Sub titlul „Figura" am discutat cîteva dintre principiile după care materialul vizual, receptat de ochi, se organizează astfel încît să poată fi înţeles de mintea omenească. Totuşi figura poate fi separată de ceea ce reprezintă doar în scopul unei analize extrinsece. Ori de cîte ori percepem o figură, noi o interpretăm conştient sau inconştient ca reprezentînd ceva şi, deci, ca fiind forma unui conţinut.

În mod practic figura serveşte, în primul rînd, la a ne informa despre natura lucrurilor prin intermediul înfăţişării lor exterioare. Ceea ce vedem la un iepure sub raportul figurii, culorii şi comportamentului extern, ne spune multe despre natura iepurelui, iar diferenţa de aspect dintre o ceaşcă şi un cuţit arată care din ele este menit să conţină un lichid şi care să taie o prăjitură. Mai mult, atunci cînd iepurele, ceaşca şi cuţitul ne informează despre sine ca entităţi individuale, fiecare din ele ne lămureşte totodată şi asupra unor întregi categorii de lucruri — iepurii în general, ceştile şi cuţitele — şi, prin extindere, despre animale, recipiente şi instrumente de tăiat. Astfel o figură nu este niciodată percepută ca fiind a unui obiect individual, ci întotdeauna ca a unui fel de obiecte, Figura este un concept în două moduri diferite: întîi, deoarece vedem fiecare figură ca un fel de figură (vedeţi cele spuse despre conceptele perceptuale la pagina 57); în al doilea rînd, deoarece fiecare fel de figură este văzut ca fiind forma unor întregi feluri de obiecte. Pentru a folosi un exemplu dat de Wittgenstein, desenul liniar al unui triunghi poate fi văzut ca o gaură triunghiulară, ca un corp solid sau ca o figură geometrică; ca aşezat pe bază sau ca atîrnat de vîrf; ca reprezentînd un munte, o pană de despicat, o săgeată, un semn indicator etc.

Nu toate obiectele reuşesc să ne informeze prin figură despre natura lor fizică. Un peisaj pictat are puţin de-a face cu o pînză plană acoperită cu pete de vopsea. Un corp sculptat în piatră ne vorbeşte despre făpturi vii, făpturi care diferă atît de mult de bucăţile inerte de marmură. Asemenea obiecte sînt făcute doar pentru vedere, dar şi ele servesc drept formă pentru întregi categorii de lucruri: imaginea pictată a Marelui Canion ne informează despre peisaje, iar bustul lui Lincoln vorbeşte despre oameni meditativi.

Mai mult, forma trece totdeauna dincolo de funcţia practică a lucrurilor, găsind în figura lor calităţile vizuale ale rotunjimii sau unghiularităţii, ale tăriei sau slăbiciunii, ale armoniei sau nepotrivirii. Prin aceasta ea le interpretează simbolic ca imagini ale condiţiei umane. De fapt, aceste calităţi pur vizuale ale înfăţişării sînt cele mai puternice dintre toate. Ele sînt acelea care ne parvin cel mai direct şi mai profund. Aceasta se va vădi de repetate ori în prezenta lucrare. Dar mai trebuie să precizăm ceva înainte de a trece la detalii. Orice figură, am lăsat să se subînţeleagă, are un caracter semantic, adică, prin simplul fapt că este văzută ea

transmite mesaje despre subiect. Totuşi, ea nu ne înfăţişează copii exacte ale subiecţilor. Nu toate figurile recunoscute drept iepuri sînt identice, iar imaginea unui iepure redată de Dürer nu este strict identică cu vreunul din iepurii văzuţi vreodată de cineva.

Această condiţie fundamentală a oricărei imagini n-ar fi trebuit explicată unui ţăran trăind în perioada clasică a culturii maia, cel puţin nu în cazul reprezentărilor picturale şi sculpturale, căci imaginile textile şi ceramice din epoca lui se deosebeau foarte evident de subiectele reprezentate. Acest fapt este mai puţin limpede în propria noastră cultură, bazată pe veacuri întregi de artă mai mult sau mai puţin realistă. Iepurele lui Dürer arată atît de izbitor ca un animal real încît e nevoie de o cercetare avizată pentru a descoperi diferenţa fundamentală. „Era un artist foarte iscusit", spune Goethe despre un prieten al său pictor, „şi se număra printre puţinii care ştiu cum să transforme pe de-a-ntregul artificiul în natură şi natura în artă. Aceşti oameni sînt tocmai cei ale căror merite greşit înţelese continuă să dea naştere doctrinei falsei naturaleţi."

Doctrina la care se referea Goethe cu mulţi ani în urmă a susţinut şi încă susţine că arta ţinteşte la o iluzie amăgitoare şi că orice abatere de la acest ideal mecanic trebuie să fie explicată, scuzată, justificată. Avem de-a face aici cu un demers născut din unele principii ce au stat la baza artei renascentiste începînd cu secolul al XV-lea. Dacă un stil pictural nu reuşeşte să satisfacă această normă - şi toate stilurile de artă, moderne sau străvechi, dau greş în practică, mai mult sau mai puţin evident, sub acest raport, — discrepanţa este explicată într-unul din următoarele moduri: artistul n-are iscusinţa de a realiza ceea ce vrea să facă; el redă ceea ce ştie şi nu ceea ce vede; el adoptă orbeşte convenţiile picturale ale confraţilor săi; el percepe greşit din cauza unor defecte ale ochilor sau ale sistemului său nervos; el aplică un principiu corect dintr-un punct de vedere anormal; el încalcă intenţionat regulile reprezentării corecte.

Această doctrină iluzionistă, cum aş numi-o eu, continuă să producă o mulţime de interpertări eronate. Ca atare trebuie spus foarte categoric şi foarte frecvent că *realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur şi simplu din proiecţia optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat cu anumite mijloace specifice, al celor observate la acest obiect.*

Doctrina iluzionistă se naşte dintr-o dublă aplicare a ceea ce filozofia depanează prin termenul de „realism naiv". Potrivit acestuia nu există nici o deosebire între obiectul fizic şi imaginea lui percepută de minte; mintea vede obiectul însuşi. Tot astfel, opera unui pictor sau a unui sculptor este considerată drept o simplă copie a perceptului. Aşa cum masa văzută de ochi este, se presupune, identică cu masa-obiect fizic, tot astfel imaginea mesei de pe pînză reproduce pur şi simplu masa pe care a văzut-o artistul. În cel mai bun caz, artistul poate „perfecţiona" realitatea sau o poate îmbogăţi cu roade ale fanteziei sale, omiţînd sau adăugînd detalii, alegînd exemple potrivite şi rearanjînd ordinea dată a lucrurilor. Putem cita în acest sens celebra istorioară a lui Pliniu, foarte frecvent menţionată în tratatele din vremea Renaşterii. Pictorul grec Zeuxis, neputînd găsi nici o femeie îndeajuns de frumoasă pentru a-i sluji ca model al Elenei din Troia, „a cercetat fecioarele din oraş, goale, şi a ales cinci, ai căror nuri personali intenţiona să-i redea în tabloul său".

Operaţiile atribuite artistului de această teorie ar putea fi numite „cosmetice", deoarece în principiu ele pot fi executate la fel de bine şi pe obiectul-model. Acest procedeu reduce arta la un soi de chirurgie plastică.

Partizanii teoriei iluzioniste uită deosebirea fundamentală dintre lumea realităţii fizice şi imaginea ei pe pînză ori în piatră.

Orientarea în spaţiu

Ceea ce am spus mai sus cu privire la forma imaginilor se referă în mod specific la reprezentările realizate în anumite tehnici, bi- sau tridimensionale. Totuşi există caracteristici ale formei care apar chiar şi în percepţia obişnuită, atunci cînd recunoaştem sau nu putem recunoaşte un obiect ca fiind el însuşi sau unul de felul său. Înfăţişarea unui obiect individual nu rămîne totdeauna aceeaşi, iar un anumit individ nu arată exact ca ceilalţi membri ai speciei respective. Trebuie aşadar să ne întrebăm: ce condiţii urmează a fi satisfăcute de forma vizuală pentru ca imaginea să poată fi recunoscută?

Să începem cu un factor relativ simplu: Ce importanţă are orientarea în spaţiu? Ce se întîmplă atunci cînd vedem un obiect nu în poziţia normală, ci în una neobişnuită?

Identitatea unui obiect vizual depinde, aşa cum s-a arătat mai sus, în mai mică măsură de figura lui decît de scheletul structural pe care îl creează forma. Se poate ca o înclinare laterală să nu afecteze acest schelet, dar se poate să-l şi afecteze. Cînd un triunghi sau un dreptunghi este înclinat (fig. 75 a), el nu devine un alt obiect. Noi îl vedem doar ca deviat de la o poziţie mai normală. Acest lucru a fost demonstrat convingător cu mulţi ani în urmă prin experimentele lui Louis Gellermann, în cadrul cărora unor copii mici şi unor cimpanzei li s-au prezentat variaţii ale unui triunghi familiar. Cînd triunghiul a fost înclinat la 60°, atît copiii, cît şi animalele şi-au aplecat capetele cu acelaşi unghi pentru a restabili orientarea „normală" a imaginii.

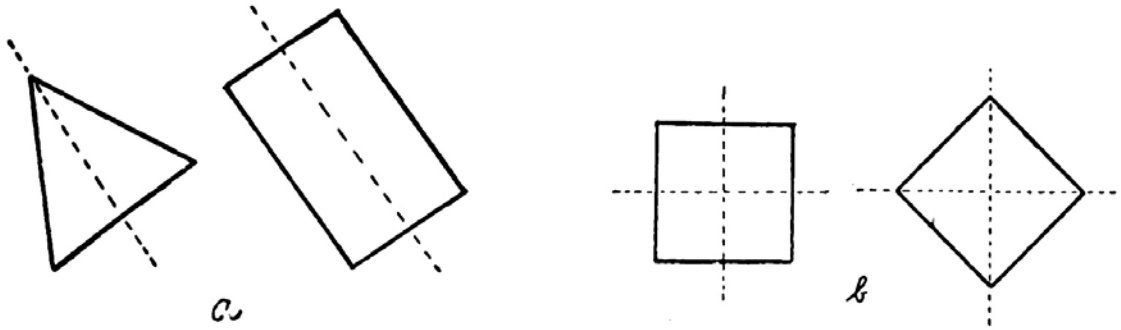


Figura 75

Dacă totuşi, înclinăm un pătrat la un unghi similar, el se transformă într-o figură geometrică total diferită, atît de diferită încît capătă o denumire proprie — carou sau romb (fig. 75 b). Aceasta se întîmplă deoarece cadrul structural nu s-a deplasat odată cu imaginea. O nouă simetrie permite axelor verticală şi orizontală să treacă prin colţuri, plasînd astfel accentele figurii în cele patru vîrfuri şi transformînd laturile într-un fel de pante de acoperiş. Vizual avem o nouă imagine, cu vîrfuri, mai dinamică şi mai puţin stabilă.

Se poate astfel ajunge la confuzii atunci cînd experimentatorul îşi întemeiază fără discernămînt aprecierile pe o definiţie prea completă a identităţii. El poate să taie un pătrat de carton şi, arătîndu-l unor copii în diferite poziţii, să întrebe: Este acelaşi pătrat? Pînă pe la vîrsta de şapte ani copii nu admit că figura geometrică înclinată este acelaşi pătrat. Experimentatorul pripit ar putea conchide că copilul, înşelat de înfăţişare, n-a reuşit să recunoască situaţia reală. Dar se referea oare copilul la bucata de carton, sau la

obiectul vizual? Şi cine a dispus oare ca identitatea să se întemeieze pe criterii materiale şi nu vizuale? Desigur că orice artist va protesta.

Orientarea spaţială implică un cadru de referinţă. Într-un spaţiu gol, lipsit de forţe de atracţie, nu există „sus" şi „jos", verticalitate sau înclinare. Cîmpul nostru vizual ne oferă un cadru—„orientarea retiniană", aşa cum am numit-o mai înainte. Atunci cînd copiii şi cimpanzeii şi-au aplecat capetele într-o parte, ei au eliminat înclinarea imaginii în raport cu cîmpul lor vizual. Există însă şi „orientarea în mediu". Cînd o pictură atîrnă strîmb pe perete, noi îi vedem înclinarea chiar dacă ne aplecăm capetele în mod corespunzător, căci raportăm pictura la cadrul format de pereţi. În lumea mai restrînsă a picturii însăşi, pe de altă parte, verticalele şi orizontalele cadrului determină două axe fundamentale. În figura 76, luată dintr-un studiu al Herthei Kopfermann privind percepţia spaţiului, patrulaterul interior, sub influenţa cadrului înclinat, tinde să arate ca un pătrat înclinat, deşi luat în sine sau într-un cadru vertical ori orizontal el se prezintă ca un romb vertical.

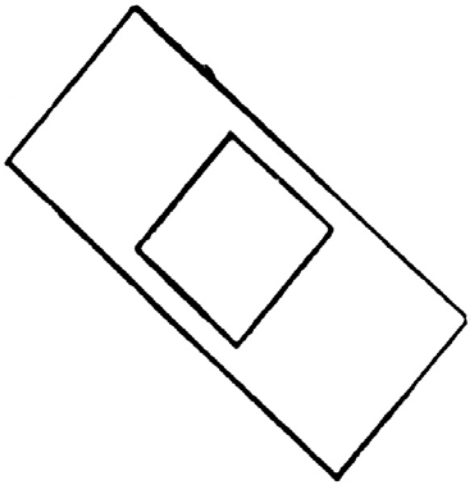


Figura 76

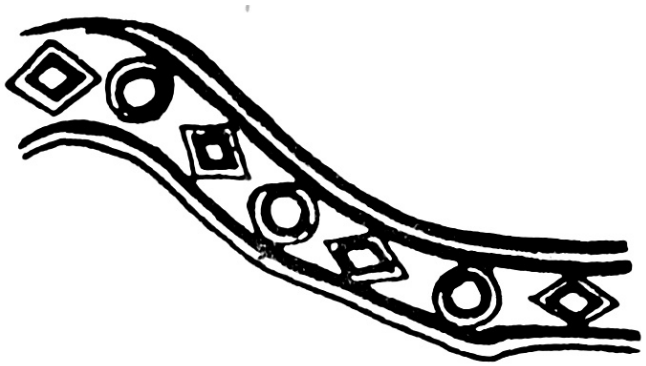


Figura 77

În figura 77, extrasă din ornamentaţia unei feţe de masă reprezentată într-o natură statică a lui Picasso, romburile au o tendinţă de a părea paralele între ele, deşi obiectiv se deosebesc ca orientare. Copiii desenează adesea hornul perpendicular pe acoperişul înclinat, chiar dacă această aderenţă la un cadru mai specific aduce hornul respectiv în poziţie oblică. De regulă, aşadar, orientarea spaţială a elementelor dintr-o pictură este determinată de mai multe influenţe diferite. Dacă un cap este înclinat lateral, nasul va fi perceput ca drept în raport cu capul, dar ca oblic în raport cu întregul tablou. Artistul trebuie să se asigure nu numai că va obţine efectul dorit, dar şi că forţa diferitelor cadre de referinţă locale este net proporţională; acestea trebuie fie să se compenseze reciproc, fie să se subordoneze unul altuia în mod ierarhic. Altfel privitorul va fi pus în încurcătură de un „foc încrucişat". Observaţi orientarea stînjenitor de imprecisă a liniei centrale în figura 78.

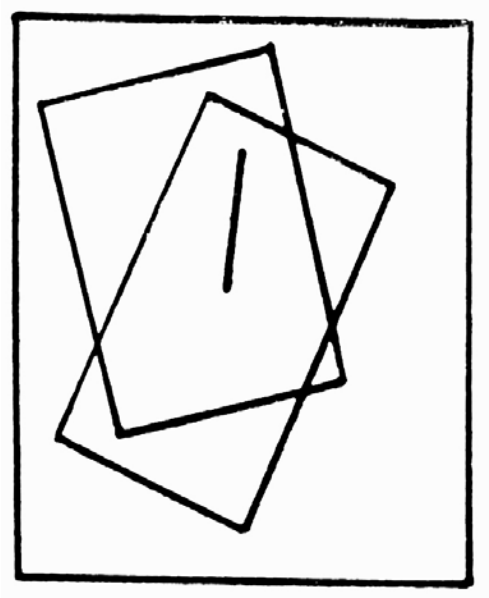


Figura 78

Pe lingă coordonatele, cîmpului retinian şi ale mediului vizual, un al treilea cadru de orientare spaţială este asigurat pe cale kinestezică, prin senzaţiile musculare din corp şi prin organul de echilibru din urechea internă. În orice poziţie s-ar afla corpul sau capul nostru, noi sesizăm direcţia forţei gravitaţionale. În viaţa cotidiană aceste senzaţii kinestezice sînt de regulă armonizate cu cele provenite din cadrul vizual al ambianţei. Atunci însă cînd privim în sus la o clădire înaltă, chiar şi conştiinţa înclinării capului se poate dovedi insuficientă pentru a compensa aparenta aplecare a faţadei spre înapoi, iar dacă aceeaşi imagine apare pe un ecran de cinematograf, postura verticală a observatorului, împreună cu cadrul vertical al imaginii, face ca imaginea din film să fie înclinată.

Experimentele lui Herman Witkin au arătat că oamenii diferă mult în privinţa gradului în care orientarea lor spaţială se bazează pe simţul vizual sau pe cel kinestezic. S-a constatat că persoanele mai sensibile sub raport vizual, influenţate de lumea exterioară, sînt în general mai puternic orientate spre exterior, mai dependente de normele ambianţei, pe cînd cele mai sensibile sub raport kinestezic, răspunzînd unor semnale din înseşi corpurile lor, par a fi mai orientate spre interior, preferînd propria lor judecată canoanelor lumii din jur.

Am dat pînă acum exemple de înclinare moderată, care adesea nu afectează esenţa scheletului structural. O răsturnare de 90° va influenţa mai drastic caracterul figurilor vizuale, obligînd verticala şi orizontala să facă schimb de poziţii. Cînd o vioară sau un trup sculptat sînt aşezate pe o parte, axa de simetrie îşi pierde mult din impactul său, iar figura se orientează lateral, în felul unei bărci sau al unei săgeţi.

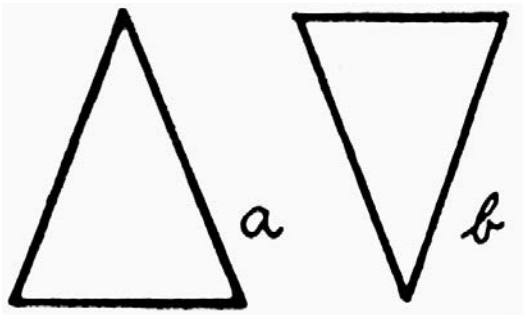


Figura 79

Schimbarea este şi mai radicală atunci cînd obiectul ne apare răsturnat. Cele două triunghiuri din figura 79 diferă sub raportul formei. Cel din *a* se înalţă pe o bază stabilă către un vîrf ascuţit, pe cînd cel din b stă într-un echilibru greoi şi precar pe un punct de susţinere.

Acestea sînt schimbări dinamice, datorate direcţiei forţei gravitaţionale. Efectul este maxim la acele obiecte a căror expresie dinamică determină cel mai intens, identitatea lor vizuală, cu deosebire la chipul omenesc. În filmele suprarealiste feţele personajelor sînt uneori prezentate în poziţii răsturnate. Efectul este înfricoşător: chiar dacă înţelegem despre ce e vorba, imaginea vizuală vrea să ne convingă că vedem un nou fel de faţă, o variantă monstruoasă dominată de gaura oarbă a gurii, proiectînd înainte proeminenţa nasului şi prezentînd la bază doi ochi bulbucaţi, acoperiţi de pleoape umflate care se închid în sus.

Este, fireşte, avantajos să putem recunoaşte obiectele indiferent de poziţia lor spaţială. Copiii mici răsfoiesc cărţile cu poze fără să ţină prea mult seama că ilustraţiile se prezintă corect sau în poziţie răsturnată, şi se presupunea că, în mod general, orientarea în spaţiu a obiectelor nu prezintă importanţă nici pentru copiii şi nici pentru populaţiile primitive. Experimente recente au arătat totuşi că în anumite condiţii imaginile proiectate pe perete sînt mai uşor recunoscute de copilul mic dacă apar în poziţia corectă şi că această deosebire tinde să nu mai aibă importanţă atunci cînd copilul atinge vîrsta şcolară. Nu putem fi siguri deocamdată în ce măsură recunoaşterea obiectelor vizuale este înrîurită de modificările aspectului perceptual ce însoţesc schimbarea orientării în spaţiu.

În orice caz, a observa orientarea spaţială a obiectelor din lumea fizică este un lucru, iar a reprezenta pictural aceste obiecte e cu totul altul. Această concluzie este deosebit de valabilă pentru copiii mici. În lumea fizică ei observă clădiri, arbori şi automobile fixate de sol şi ar fi surprinşi să vadă oameni sau animale stînd pe cap. Spaţiul gol al hîrtiei de desen nu impune însă asemenea constrîngeri, şi la început toate orientările spaţiale par la fel de bune, de pildă pentru redarea trupurilor omeneşti. Orientarea în spaţiu nu este încă diferenţiată. Poziţia verticală „corectă" se impune doar în mod treptat, din motive încă nelămurite. Unul dintre acestea este fără îndoială faptul că în condiţii normale proiecţia retiniană obţinută de la imaginea verticală corespunde celei primite de copil de la modelul fizic. Mai mult, se poate demonstra, chiar şi în cazul desenelor simple făcute de copii, că unidirecţionalitatea forţei de gravitaţie introduce distincţia dintre „sus" şi „jos", care îmbogăţeşte lumea noastră vizuală atît fizic, cît şi simbolic. Atunci cînd pictorii sau sculptorii moderni creează opere ce pot fi privite în orice poziţie spaţială, ei plătesc această libertate acceptînd o omogenitate relativ nediferenţiată.

Proiecţiile

În exemplele de orientare spaţială discutate pînă acum ne-am fi putut aştepta să nu avem schimbări de identitate vizuală, căci forma geometrică a rămas nemodificată. Am observat însă că, în anumite condiţii, o nouă orientare scoate în evidenţă un schelet structural nou, care dă obiectului un caracter diferit. Examinînd acum acele devieri care implică schimbarea formei geometrice, vom găsi că modificările „nerigide" pot sau nu să afecteze identitatea imaginii, în funcţie de modul în care ele acţionează asupra scheletului structural.

Tăiaţi un dreptunghi mai mare de carton şi observaţi-i umbra la lumina unei luminări sau a unui bec foarte mic. Se pot naşte nenumărate proiecţii ale dreptunghiului, unele dintre ele arătînd ca cele din figura

80. Figura 80 a, obţinută atunci cînd dreptunghiul intersectează perpendicular direcţia sursei luminoase, seamănă foarte mult cu obiectul fizic.

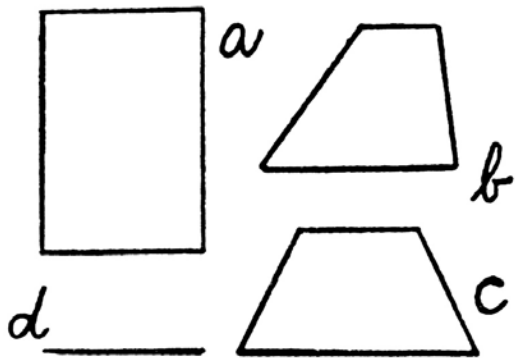


Figura 80

Toate celelalte unghiuri de proiecţie generează abateri mai mult sau mai puţin marcate de la înfăţişarea acestuia. Figura 80 *b*, deşi lipsită de simetrie şi de unghiuri drepte, este uşor văzută ca un dreptunghi nedeformat, înclinat în spaţiu. Aici acţionează principiul simplităţii. Dacă o versiune tridimensională a unei figuri geometrice este în măsură suficientă mai stabilă şi mai simetrică decît proiecţia plană, privitorul va tinde să vadă forma mai simplă, extinsă în adîncime. Figura 80 *c* e mult mai greu văzută ca proiecţie a dreptunghiului — ceea ce şi este. Ca figură plană verticală, ea are o simetrie verticală proprie. Ea este un trapez regulat relativ simplu, iar tensiunea creată de inegalitatea unghiurilor se compensează în plan. Scheletul structural nu indică un dreptunghi.

În fine, figura 80 *d* nu mai este deloc proiecţia unui dreptunghi, ci mai degrabă a grosimii bucăţii de carton. Putem înţelege, raţional, că şi această imagine derivă din obiectul nostru, dar devierea nu mai poate fi *văzută*. Vom reveni în curînd la această problemă, specifică perceperii obiectelor tridimensionale.

Privind proiecţiile constatăm existenţa fenomenului de *constanţă a figurii si mărimii*. Cel mai adesea, constanţa perceptuală este explicată în tratatele de psihologie în mod înşelător de simplist. Se arată, corect, că dacă noi am vedea obiectele fizice aşa cum ele se proiectează pe retină, aceste obiecte ar suferi nişte "oribile transformări neregulate de formă şi mărime atunci cînd îşi schimbă poziţia în raport cu noi sau cînd noi ne schimbăm poziţia în raport cu ele. Din fericire aşa ceva nu se întîmplă. Perceptul elaborat de creier pe baza proiecţiei retiniene ne permite să vedem obiectul aşa cum acesta *este* în realitate. Întrebînd pe cineva ce vede atunci cînd i se arată umbra dreptunghiului nostru de carton în poziţie înclinată, ni se va răspunde că persoana respectivă *vede* un dreptunghi cu figură constantă şi stabilă. Cerîndu-i-se apoi să-l deseneze, subiectul va desena probabil un dreptunghi.

Toate acestea sînt destul de adevărate, dar deseori se lasă impresia că această ,,corecţie" specifică a configuraţiei de stimuli are loc în mod automat şi universal, deşi nu chiar complet, şi că ea se datoreşte fie unui mecanism înnăscut care nu mai necesită altă explicaţie, fie experienţei acumulate, care corectează impresia retiniană greşită cu ajutorul cunoştinţelor noastre mai exacte. Experimente de felul celor întreprinse de T. G. R. Bower au arătat că sugarii în vîrstă de 2—20 de săptămîni deosebesc obiectele (bunăoară, cuburi) după dimensiunile lor obiective, şi că ei văd dreptunghiurile înclinate ca dreptunghiuri si nu potrivit figurii

rezultate din proiecţia retiniană. Se demonstrează astfel că măcar elementele constanţei de formă şi mărime sînt deja prezente la o vîrstă fragedă. Totuşi nu acesta este punctul principal de interes.

Privind din nou fig. 80 ne vom aminti că nu toate proiecţiile sînt percepute potrivit figurii obiective, acelaşi lucru fiind valabil şi pentru mărime. Totul depinde de natura specifică a proiecţiei şi de celelalte condiţii existente în situaţia dată. În funcţie de aceste condiţii putem avea de-a face cu o constanţă izbitoare, sau cu nici un fel de constanţă, sau cu un efect intermediar. Indiferent dacă asigurarea constanţei este inerentă sistemului nervos sau dobîndită prin experienţă, există probabil, în oricare din cazuri, un mecanism complex pentru tratarea adecvată a datelor primite. Trebuie să cunoaştem două lucruri: 1) la ce tipuri de percept duc diferitele tipuri de proiecţie şi 2) pe baza căror principii funcţionează mecanismele ce asigură constanţa?

Pe artist îl interesează mai ales să ştie ce efecte vor produce diferitele figuri. El poate afla acest lucru studiind principiile pe care se bazează percepţia figurii. Desigur, condiţiile vizuale din viaţa cotidiană nu sînt nicidecum identice cu cele dintr-un desen sau dintr-o pictură. În locul proiecţiilor izolate din figura 80, de exemplu, în ambianţa fizică receptăm mai adesea secvenţe întregi de proiecţii în continuă schimbare, efectul de constanţă fiind astfel considerabil sporit. Cînd dreptunghiul de carton trece treptat dintr-o poziţie în alta, proiecţiile momentane se susţin şi se interpretează reciproc. În această privinţă mediile imobile ca desenul, pictura şi fotografia sînt total diferite de cele mobile. O proiecţie care, împietrită în aspectul ei de moment, ne apare frapantă, misterioasă, absurdă sau greu de recunoscut, trece neobservată ca o simplă fază dintr-o succesiune de schimbări atunci cînd un actor se mişcă în scenă sau în film, sau cînd aparatul de filmat sau un observator uman se mişcă în jurul unei sculpturi. Un factor foarte influent în experimentele privind percepţia formei şi adîncimii la sugari s-a dovedit a fi paralaxa mişcării, adică acele schimbări de aspect spaţial care sînt provocate de mişcările capului privitorului.

Figura 80 a ne-a arătat că atunci cînd avem de-a face cu un obiect plat, în cazul nostru un dreptunghi de carton, există o singură proiecţie atît de asemănătoare conceptului vizual al respectivului obiect încît cele două pot fi considerate identice, şi anume proiecţia ortogonală, obţinută atunci cînd planul obiectului intersectează raza vizuală în unghi drept. În situaţia respectivă obiectul şi proiecţia sa retiniană au aproximativ aceeaşi figură.

Situaţia este mult mai complicată în cazul obiectelor cu adevărat tridimensionale, deoarece figurile acestora nu pot fi reproduse prin nici o proiecţie bidimensională. Să ne amintim că pe retină proiecţia apare datorită razelor luminoase care ajung de la obiect la ochi în linie dreaptă şi că, în consecinţă, proiecţia redă doar acele zone ale obiectului a căror legătură directă cu ochii nu este împiedicată. Figura 81 arată cum se schimbă selectarea şi poziţia relativă a acestor zone în cazul unui cub (*b, c, d*), în funcţie de unghiul sub care îl vede privitorul (a). Proiecţiile respective sînt date, cu aproximaţie, în *b', c',* şi *d'*.

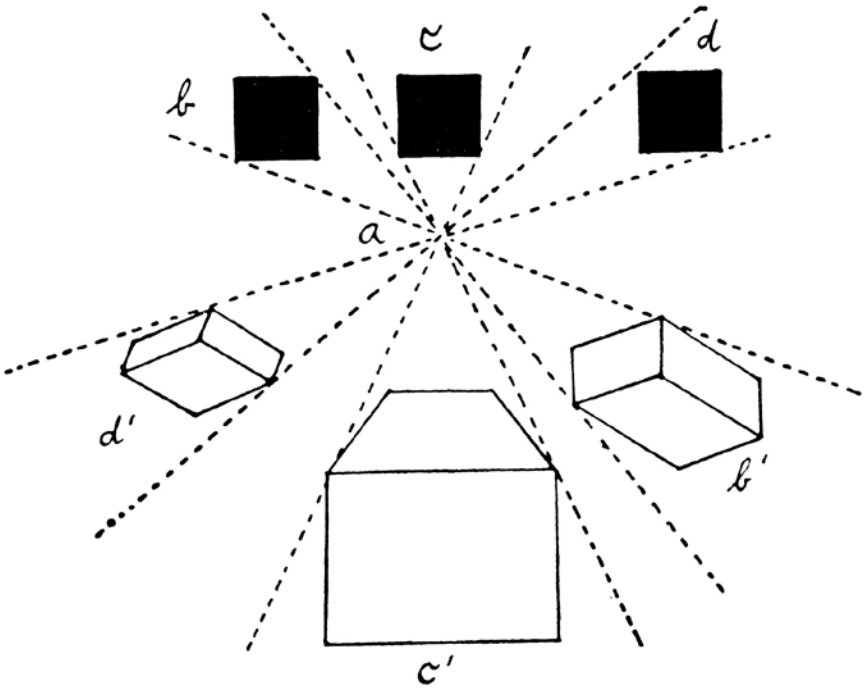


Figura 81

Şi aici, proiecţia schimbîndu-se, privitorul ar trebui să vadă modificîndu-se corespunzător şi figura obiectului. Senzaţia dezagreabilă provocată de o oglindă deformată ar trebui să fie, cel mai adesea, reacţia vizuală normală la majoritatea obiectelor. Aceasta însă ar stînjeni desfăşurarea normală a vieţii, căci obiectul fizic imuabil ar fi reprezentat printr-o imagine mereu schimbătoare. Încă o dată sîntem salvaţi de „constanţa figurii". Se naşte totuşi întrebarea: ce rămîne oare constant, din moment ce un corp tridimensional nu poate fi realmente reprezentat de nici o proiecţie plană?

Care este aspectul optim?

Conceptul vizual al obiectului, obţinut pe baza experienţei perceptuale are trei proprietăţi importante. El redă obiectul ca fiind tridimensional, cu figura constantă şi nelimitat la vreun aspect proiectiv anumit. Găsim exemple în cercetările lui Francis Galton asupra imaginilor vizuale. El afirma că „unele persoane pot, prin ceea ce se defineşte frecvent ca un fel de vedere tactilă, să-şi reprezinte în aceeaşi clipă imaginea globală a unui corp solid. Mulţi îşi pot reprezenta, aproape integral, imaginea sferică a globului terestru. Un eminent mineralog mă asigură că îşi poate imagina simultan toate feţele unui cristal pe care îl cunoaşte bine". Exemplele furnizate de Galton ne arată ce se înţelege printr-un concept tridimensional, care nu este legat de un anumit unghi de vedere. Dacă cineva are un concept integral al unui glob sau cristal, nu predomină nici un punct specific de observare. Aceasta se întîmplă deoarece conceptul vizual al unui obiect este în general bazat pe totalitatea observaţiilor făcute dintr-un număr variabil de unghiuri. Şi totuşi el este un concept vizual, nu o definiţie verbală obţinută prin abstractizare intelectuală. Cunoştinţele intelectuale ajută la formarea conceptului vizual, dar numai în măsura în care ele pot fi transpuse în atribute vizuale.

Conceptele vizuale trebuie diferenţiate şi de aşa-numitele imagini de memorie eidetică, care permit unor subiecţi să proiecteze pe o suprafaţă goală o copie exactă a unei scene percepute anterior, bunăoară să citească detalii pe o hartă geografică ca şi cum harta ar fi încă înaintea lor. Imaginile eidetice pot fi considerate vestigii fiziologice ale unor stimuli direcţi. În acest sens le putem compara cu imaginile remanente, deşi ele pot fi „baleiate" de ochi, ceea ce nu se întîmplă în cazul acestora din urmă. Imaginile eidetice sînt

substituenţi de per- cepte şi, ca atare, materie primă pentru vederea activă; ele nu sînt alcătuiri ale minţii formative, de felul conceptelor vizuale.

În sens strict, conceptul vizual al oricărui obiect cu volum poate fi reprezentat numai într-o tehnică tridimensională, cum ar fi sculptura sau arhitectura. Dacă vrem să realizăm picturi pe o suprafaţă plană, tot ce putem spera să obţinem este o transpunere, adică o prezentare a unor elemente structurale esenţiale ale conceptului vizual prin mijloace bidimensionale. Imaginile obţinute astfel pot părea plate, ca desenul unui copil, sau pot avea adîncime, asemănător celor obţinute prin stereoscopie sau holografie, dar în ambele situaţii problema va rămîne: globalitatea concepţiei vizuale nu poate fi reprodusă direct într-un singur plan.

Dacă privim un cap omenesc dintr-un anumit unghi ne dăm seama că orice poziţie, oricît de bine aleasă, este arbitrară în două privinţe: ea creează contururi acolo unde obiectul nu le are şi, reprezentînd unele părţi ale suprafeţei, ea le exclude pe altele. Studentul care desenează după model se loveşte de problema redării continuităţii rotunjimii. El este tentat să urmeze literal conturul arbitrar şi să producă o imagine plană în loc de una volumetrică. William Hogarth descrie elocvent această dilemă în lucrarea sa Analiza frumosului (Analysis of Beauty): „Dar în modul obişnuit de a privi un obiect opac, acea parte a suprafeţei acestuia care se află în faţa ochiului tinde să ocupe numai ea mintea, pe cînd cea opusă, ba chiar toate celelalte părţi, sînt omise în clipa respectivă; iar cea mai mică încercare de a investiga orice altă parte a obiectului alterează prima noastră imagine, din cauza lipsei unei legături între cele două imagini, legătură pe care cunoaşterea completă a întregului ne-ar fi furnizat-o în chip firesc dacă l-am fi examinat de la început în modul acesta".

Cît de arbitrar determină un unghi de vedere porţiunile vizibile din imaginea proiectivă rezultă limpede atunci cînd aflăm necazurile pe care „problema suprafeţei ascunse" le creează specialiştilor în calcule grafice pe ordinator. Imaginea unui model „scheletic" a unui corp solid poate fi rotită şi deformată de ordinator cu relativă uşurinţă. Dacă corpul transparent este prezentat într-o anumită poziţie, ordinatorul o poate arăta de la spate sau de sus, economisind astfel multă muncă arhitecţilor moderni. Dar atunci cînd trebuie simulat aspectul real al unui corp opac sub un anumit unghi de vedere, nu mai este suficient să se opereze numai cu proprietăţile corpului respectiv. Efectele arbitrare sînt totdeauna greu de calculat. Ordinatorul trebuie să determine interacţiunea dintre sistemul spaţial al obiectului şi sistemul proiectiv ce i s-a impus — o operaţie costisitoare, care necesită mult timp.

Acceptînd ideea de a reduce un volum la unul din aspectele sale, trebuie să decidem ce unghi de vedere trebuie ales pentru scopul nostru. În cazul anumitor obiecte, toate aspectele sînt la fel, sau aproape la fel de bune — de pildă, la o sferă sau la o piatră de formă neregulată. De obicei însă există anumite distincţii. La un cub predomină proiecţia ortogonală a oricăreia dintre feţe. De fapt, proiecţiile oblice ale feţei sînt văzute ca simple devieri de la cea pătrată. Această distincţie se bazează pe legea simplităţii. Proiecţiile dominante sînt cele care produc configuraţii cu cea mai simplă figură.

Sînt oare imaginile cele mai simple şi perceptual preferate optime pentru a transmite conceptul vizual al unui obiect tridimensional? Desigur, unele sînt. Conceptele vizuale ale multor obiecte se caracterizează prin simetrii structurale care ne sînt evidenţiate cel mai direct de anumite aspecte ale obiectului. Astfel o

vedere perpendiculară din faţă a unui trup omenesc prezintă această trăsătură izbitoare. Dar o faţă laterală nedeformată a unui cub poate fi arătată doar cu preţul ascunderii tuturor celorlalte. Sau să luăm fig. 82. Avem aici, desigur, cea mai simplă reprezentare posibilă a unui mexican cu sombrero pe cap. Şi totuşi o asemenea vedere nu poate fi decît un fel de glumă, rezultînd tocmai din contradicţia dintre caracterul absolut corect al reprezentării şi inacceptabilitatea ei vădită. Imaginea este neîndoielnic fidelă — o imagine similară poate fi obţinută fotografic de la etajul III al unui hotel — dar în majoritatea cazurilor ea este nesatisfăcătoare, neajutîndu-ne să distingem un mexican de o piatră de moară sau de o şaibă. Scheletul structural al figurii 82 este prea slab legat de structura conceptului vizual ce urmează a fi transmis; mai mult, el creează o serie de asociaţii eronate.

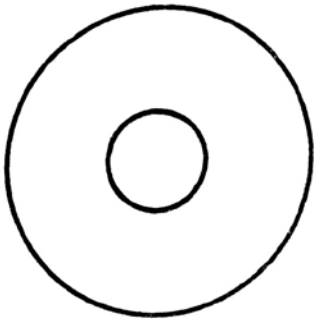


Figura 82

Acest exemplu ne aminteşte că, pentru un anumit scop, desenatorul poate alege intenţionat un aspect care în loc să informeze, ascunde şi amăgeşte. în stadiile de început ale reprezentării picturale asemenea disimulări erau evitate. Se urmărea obţinerea imaginii celei mai clare şi mai directe, la fel ca în cazul ilustraţiilor menite să transmită cunoştinţe. La un nivel superior de rafinament, se admit vederi din spate, capete înclinate etc., pentru modul în care acestea îmbogăţesc concepţia spaţială.

Sarcina elementară de a reda pe o suprafaţă proprietăţile principale ale figurii unui obiect nu este de loc uşoară. Portretul unei persoane trebuie făcut din faţă sau din profil? J. K. Chersterton vorbeşte despre „una dintre acele femei pe care totdeauna ni le imaginăm din profil, ca un tăiş ascuţit de armă". În cazierele poliţieneşti se includ ambele poziţii, la fel procedîndu-se şi în studiile antropometrice, căci adesea una din ele poate conţine caracteristici importante care nu apar în cealaltă. Alberto Giacometti a spus cîndva în glumă unui om căruia îi picta portretul: „Din faţă, mergi la puşcărie, iar din profil, la balamuc". O complicaţie suplimentară apare atunci cînd unele părţi ale obiectului se prezintă cel mai bine dintr-un unghi de vedere, iar altele din altul. Figura tipică a unui taur ne este redată de aspectul lateral, care, totuşi, ascunde configuraţia caracteristică, de liră, a coarnelor. Aripile întinse ale vulturului în zbor nu se văd din profil. Unghiul ce trebuie ales pentru a identifica corpul şi piciorul unui pahar de vin distruge circularitatea acestor elemente. Problemele se înmulţesc în cazul combinaţiilor de obiecte: cum putem oare introduce în acelaşi tablou un eleşteu, al cărui contur se vede nedeformat numai de la înălţimea zborului păsărilor, şi nişte arbori, a căror figură tipică apare în profil?

Să luăm un obiect aparent simplu, un scaun (figura 83). Vederea de sus (*a*) respectă forma tăbliei. Vederea frontală (*b*) arată figura spetezei şi relaţia ei simetrică cu picioarele din faţă. Vederea laterală (*c*) ascunde aproape tot, dar redă importanta dispunere dreptunghiulară a spetezei, tăbliei şi picioarelor mai clar

decît orice altă vedere. În fine, vederea de jos (*d*) este singura care ne dezvăluie dispunerea simetrică a celor patru picioare prinse de colţurile tăbliei pătrate. Toate aceste informaţii ne sînt indispensabile, şi ele contribuie la conceptul vizual normal al obiectului. Cum pot fi ele redate într-o singură imagine? Dificultatea este foarte grăitor demonstrată de desenele din figura 84, care se bazează pe constatările lui Georg Kerschensteiner. Aceste desene prezintă schematic tipuri de soluţii găsite de copii de vîrstă şcolară cărora li s-a propus să reproducă din memorie „o imagine tridimensională a unui scaun desenat în perspectivă corectă".

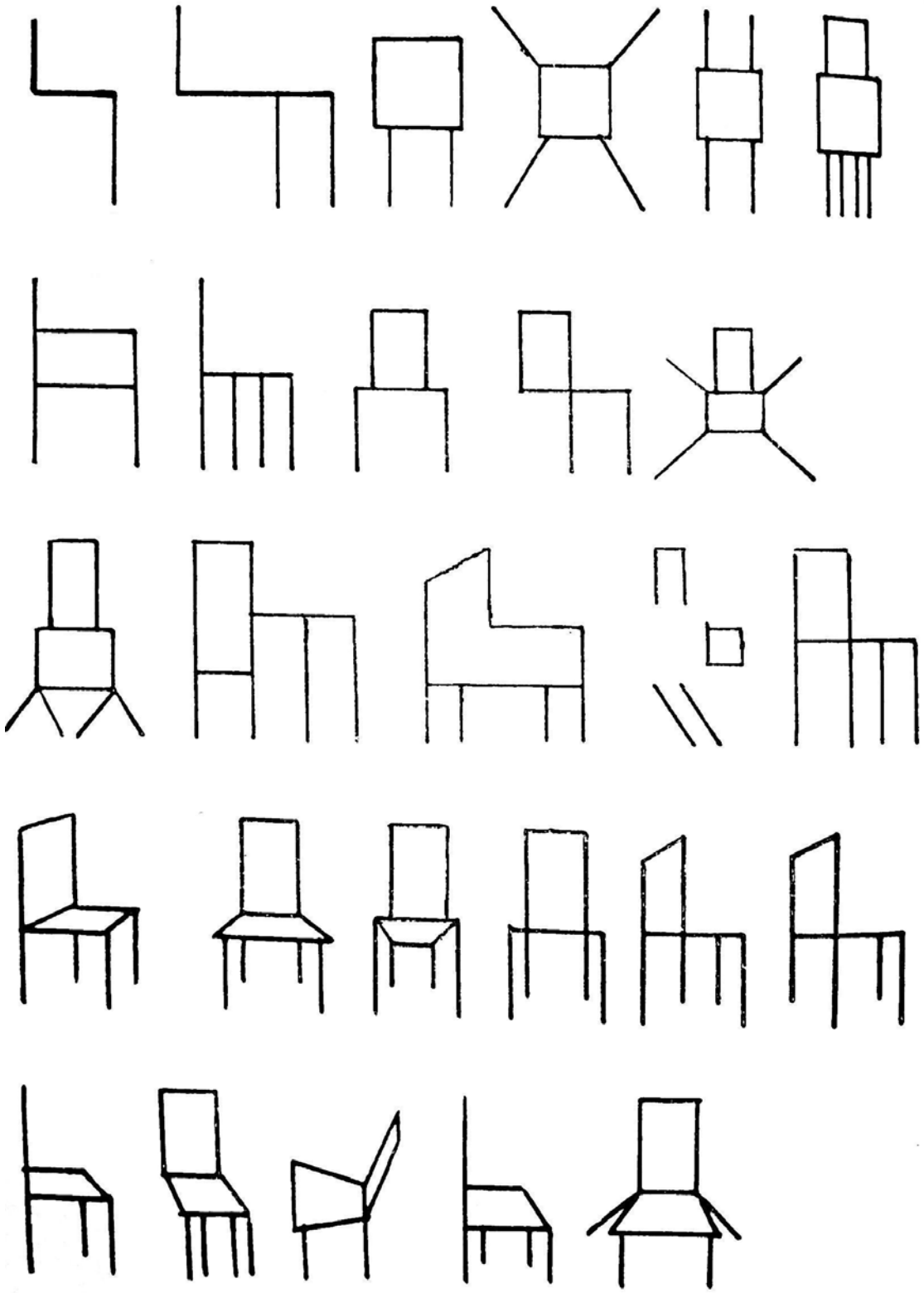


Figura 84

Metoda egipteană

O soluţie a problemei este cel mai bine ilustrată de picturile şi reliefurile murale ale egiptenilor, ca şi de desenele copiilor. Ea constă în a alege pentru fiecare parte a unui obiect sau a unei combinaţii de obiecte acel aspect care se pretează optim scopului pictural. Imaginile obţinute astfel erau înainte vreme condamnate, sau cel mult tolerate, ca producţii inferioare ale unor oameni incapabili să realizeze ceva mai bun şi care desenau ceea ce ştiau, nu ceea ce vedeau.

În 1867, Ernst Mach, într-o conferinţă de popularizare pe tema „De ce are omul doi ochi?", observa că principiul folosit de egipteni ar putea fi descris cel mai bine afirmînd că figurile lor sînt presate în planul desenului la fel ca plantele dintr-un ierbar. Doar atunci cînd artişti din secolul nostru au adoptat metode similare, teoreticienii au început să înţeleagă, cu ezitări, că devierile de la proiecţia corectă nu se datoresc strîmbării sau turtirii unui obiect fidel perceput, ci sînt echivalenţi liber inventaţi într-un mediu bidimensional ai figurii observate.

Despre egipteni, ca şi despre babiloneni, vechii greci şi etrusci, care foloseau un stil de reprezentare asemănător, se credea de regulă că au evitat racursiul din cauza dificultăţii lui. Argumentul a fost respins de Heinrich Schäfer, care a arătat că mai multe vederi laterale ale umărului omenesc apar încă din epoca dinastiei a Vl-a, deşi ele au rămas o excepţie în întreaga istorie a artei egiptene. Schăfer citează două exemple de reliefuri reprezentînd muncitori care dăltuiesc sau transportă o statuie de piatră; umerii oamenilor vii sînt redaţi în mod convenţional, din faţă, dar statuia este în vedere laterală, „corectă" perspectival (fig. 85). Astfel, pentru a exprima rigiditatea lipsită de viaţă, egiptenii recurgeau la un procedeu care, după părerea majorităţii profesorilor de artă din secolul al XlX-lea, crea un efect mult mai asemănător realităţii vii. Schăfer relevă mai departe că, atunci cînd se sculpta un sfinx, elevaţiile erau marcate pe laturile blocului dreptunghiular de piatră încă din anul 1500 î.e.n. Desigur, pentru aceste elevaţii era nevoie de desen proiectiv.

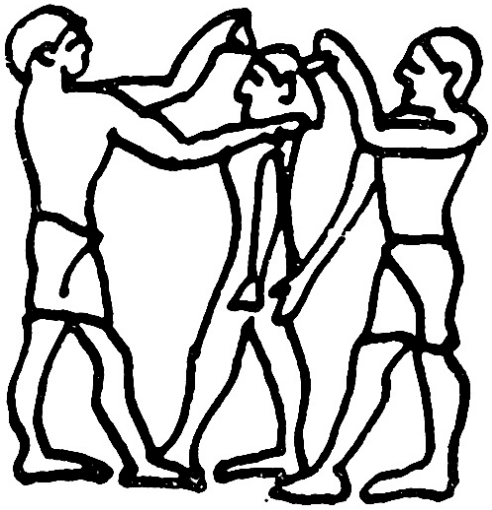


Figura 85

Este limpede aşadar că egiptenii foloseau metoda proiecţiei ortogonale nu pentru că n-ar fi avut altă alegere, ci pentru că o preferau. Această metodă le permitea să păstreze simetria caracteristică a pieptului şi umerilor, ca şi vedeta frontală a ochiului în feţele redate din profil.

Reprezentarea picturală se bazează pe conceptul vizual al întregului obiect tridimensional. Metoda copierii unui obiect sau a unei combinaţii de obiecte dintr-un punct de observare fix — în fond, tehnica aparatului fotografic — nu este mai adecvată conceptului decît metoda egipteană. Desenul sau pictura direct după model constituie un fenomen foarte rar în istoria artelor. Chiar şi în acea epocă a artei occidentale care a început cu Renaşterea italiană, lucrul după model se limitează adesea la schiţe preliminare şi nu duce neapărat la o proiecţie mecanic fidelă. Dacă personajele din arta egipteană par „nefireşti" privitorului modern, aceasta nu se întîmplă pentru că egiptenii n-ar fi ştiut să prezinte corpul omenesc aşa cum el „este realmente", ci pentru că privitorul judeca arta lor după normele unei tehnici diferite. Odată eliberat de această prejudecată deformată, el va constata că e foarte greu să perceapă produsele „metodei egiptene" ca fiind greşite.

Privitorului i se cere mult mai mult decît toleranţă luminată pentru o metodă care a fost „depăşită prin descoperirea perspectivei corecte". El trebuie să-şi dea seama că există diferite soluţii ale problemei de a reprezenta obiecte tridimensionale într-un plan bidimensional. Fiecare metodă îşi are calităţile şi lipsurile ei, iar alegerea depinde de cerinţele vizuale şi filozofice ale epocii şi locului. Totul este o chestiune de stil. Comparaţi, vă rog, figurile 86 şi 87.

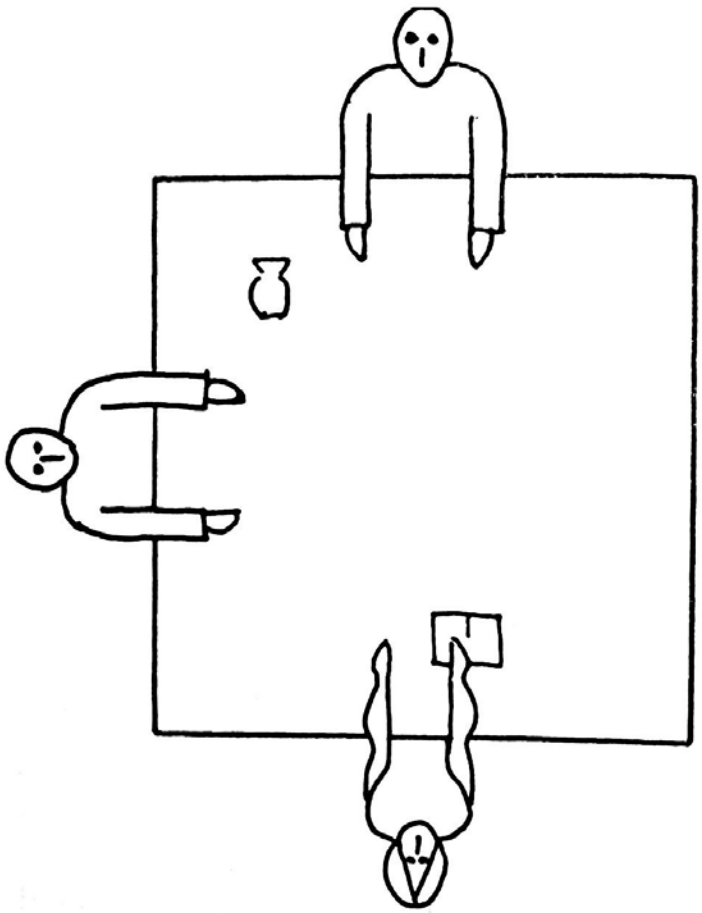


Figura 86

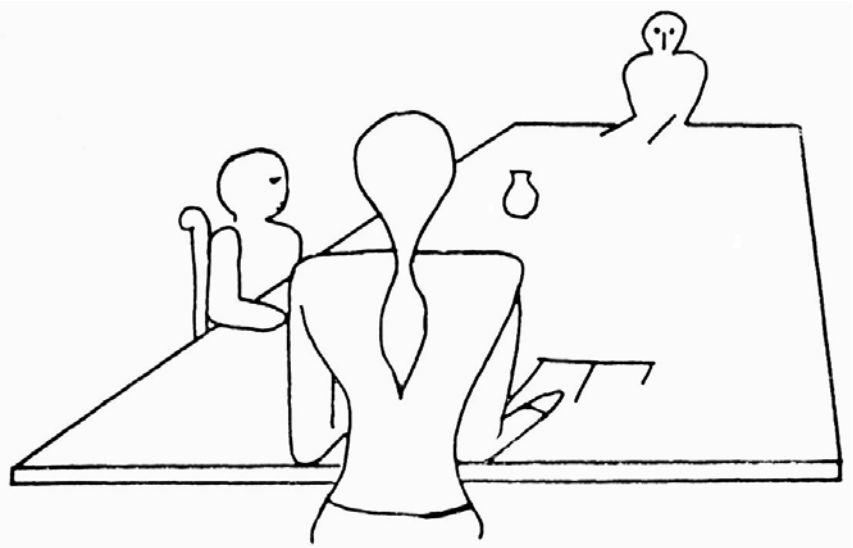
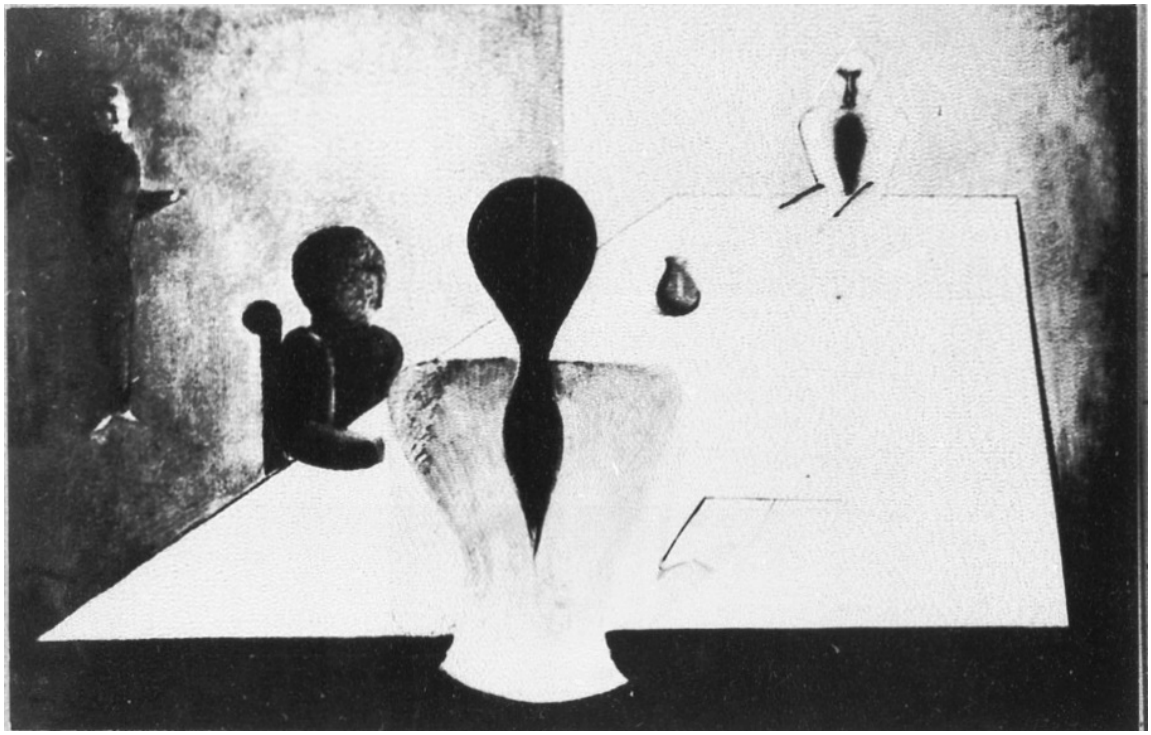


Figura 87



Oskar Schlemmer – Tieschgesellschaft 1948

Figura 87 este calchiată după un tablou de Oskar Schlemmer. Realizată în aproximativă concordanţă cu regulile perspectivei centrale, ea corespunde în această privinţă cu ceea ce ar înregistra aparatul fotografic dacă scena ar fi luată dintr-un punct de perspectivă anumit. în acest sens, pictura este foarte realistă.

Un adept al metodei realiste tradiţionale ar respinge figura 86, care arată schematic cum s-ar putea reda o scenă similară în desenele copiilor şi în formele timpurii de artă. El ar sublinia că masa este verticală şi nu orizontală, că personajele din diferite planuri sînt de mărime egală şi că un personaj este calculat lateral, iar altul stă cu capul în jos. Pe de altă parte, un susţinător al acestei metode de început ar respinge fig. 87, obiectînd contra reprezentării unei mese dreptunghiulare în forma unui trapez neregulat. El ar arăta că cele trei personaje, obiectiv de mărime egală, variază foarte mult ca dimensiuni în pictură. Deşi toate trei se află în acelaşi raport cu masa, unul este prezentat frontal, al doilea în profil, iar al treilea din spate. Două din personaje sînt intersectate de masă, iar al treilea acoperă o mare parte a tăbliei cu corpul său şi este contiguă

cu vecinul, care, totuşi, şade la o anumită distanţă. Nimic n-ar putea fi mai puţin realist decît o asemenea imagine caraghios deformată.

„Naivul" nostru nu va aprecia faptul că prin deformarea dimensiunilor şi a figurii se obţine un puternic efect de adîncime, sau că proiecţia permite interpretarea scenei dintr-un anumit punct de observare în spaţiu. Şi nici nu va admite că modificarea unghiurilor, formelor şi mărimilor creează o variantă interesantă şi atrăgătoare a situaţiei de fapt. Dimpotrivă, el va spune celui care recurge la deformarea perspectivală că, din păcate, şi-a pierdut toată sensibilitatea naturală la acele cerinţe ale tehnicii bidimensionale pe care o avea în copilărie.

Cerinţa aparent modestă ca o pictură să repete scheletul structural al unui concept vizual are, s-ar părea, consecinţe nebănuite. „Naivul" satisface literal această cerinţă, reproducînd cu fidelitate formele, simetria, amplasarea.

Este adevărat că desenul deformat perspectival al unui pătrat apare ca pătrat nu numai occidentalului adult, dar şi copilului său, ca şi unui „primitiv", cu condiţia ca desenul perspectival să fie privit drept obiectul real, nu o decoraţie superficială. Schäfer citează cazul unui artist care schiţa o casă ţărănească sub privirile proprietarului. În timp ce pictorul trasa liniile oblice cerute de perspectivă, ţăranul protesta: „De ce faci acoperişul aşa de strîmb? Casa mea este foarte dreaptă!" Văzînd însă tabloul terminat, ţăranul a admis cu surprindere: „Pictura este o îndeletnicire ciudată ! Acum e într-adevăr casa mea, chiar aşa arată !"

Caracterul surprinzător al reprezentării perspectivale constă în aceea că ea face lucrurile să pară corecte, deformîndu-le. Există o diferenţă importantă între cele două procedee discutate aici. Primitivul sau copilul echivalează imaginea pătrată pe care o vede în realitate cu pătratul real din pictură — o metodă care sporeşte mult impactul direct al figurii. Aceasta este astfel redată încît într-adevăr constituie ceea ce sugerează. Deformarea perspectivală, desigur, se compensează în procesul percepţiei prin „constanţa" mărimii şi figurii, dar această metodă are un caracter indirect care îi reduce forţa. Configuraţia de stimuli deformată, dînd naştere experienţei, influenţează perceptul, chiar dacă privitorul nu îşi dă seama de aceasta şi nu poate s-o înţeleagă sau s-o copieze. Constatarea este deosebit de valabilă pentru imaginile plane — chiar şi pentru cele mai „veridice" dintre ele — deoarece efectul de adîncime este diminuat şi, ca atare, constanţa figurii este incompletă.

Forţa oricărei reprezentări vizuale rezultă mai ales din proprietăţile specifice ale mediului de reprezentare şi doar secundar din ceea ce sugerează aceste proprietăţi în mod indirect. Astfel soluţia cea mai fidelă şi cea mai eficace este să se reprezinte calitatea de pătrat printr-un pătrat. Fără îndoială, renunţînd la acest caracter direct, arta apuseană a suferit o pierdere însemnată. Ea a făcut aceasta în favoarea noilor virtuţi ale realismului şi expresiei, mai importante pentru cei care au creat arta perspectivală decît calităţile la care trebuise ca ei să renunţe.

Racursiul

În cadrul ambelor metode, egipteană şi occidentală, corpuri complete sînt reprezentate de aspecte bidimensionale. Fie ea dreptunghiulară sau deformată perspectival, tăblia mesei reprezintă întreaga masă. Pentru a îndeplini această funcţie, un aspect trebuie să satisfacă două condiţii. El trebuie să arate că în sine

nu constituie obiectul complet, ci doar o parte a lui, iar structura întregului pe care îl sugerează trebuie să fie cea corectă. Cînd privim un cub sub aspect frontal, nu găsim nimic în pătratul perceput care să ne indice că intră în alcătuirea unui corp cubic. Din acest motiv el poate fi nesatisfăcător ca proiecţie, deşi acceptabil ca echivalent pictural.

Conform unei reguli a percepţiei — din nou o aplicaţie a principiului simplităţii — figura aspectului perceput, adică proiecţia, este acceptată spontan ca întruchipînd structura întregului obiect. Dacă ni se arată un pătrat plan, noi îl vedem ca unul din aspectele unei tăblii plane. La fel se poate spune despre un disc, pe care îl vedem ca parte a unei tăblii circulare. Dacă obiectul circular este curbat însă, bunăoară prin umbrire, atunci îl vedem ca făcînd parte dintr-o sferă, ceea ce se poate dovedi înşelător, căci obiectul curbat poate reprezenta partea de jos a unui bec. Chiar şi aşa, percepţia completează întregul în mod automat potrivit formei celei mai simple compatibilă cu proiecţia percepută.

Această tendinţă perceptuală dă adesea rezultate satisfăcătoare. O sferă este în realitate ceea ce ne-o prezintă a fi oricare dintre aspectele ei. Într-o anumită măsură afirmaţia este valabilă şi pentru corpul omenesc. Volumul întreg confirmă în linii mari ceea ne ce sugerează vederea frontală. Nu apar surprize majore cînd corpul se întoarce şi nimic esenţial nu este ascuns. Între anumite limite clare, figura proeicţiei încorporează legea întregului.

Cele de mai sus îşi pierd valabilitatea în cazul desenului cu mexicanul (fig. 82), unde legea completării ne sugera un obiect în formă de disc. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul vederii frontale directe a unui cal (figura 88), luată de pe un vas grecesc. Cunoştinţele noastre ne pot spune că acesta este un cal, dar dovezile perceptuale contrare anulează - şi totdeauna trebuie să anuleze - asemenea cunoştinţe, spunîndu-ne că avem de a face cu o făptură în formă de pinguin, cu o combinaţie monstruoasă de cal şi om. Vederi frontale atipice de acest fel sînt riscante sub raport artistic, deşi uneori ele, sînt preferate tocmai din acest motiv.

Figura 88

Termenul de „racursi" poate fi folosit în trei moduri diferite: 1) El poate însemna că proiecţia obiectului nu este ortogonală, în sensul că partea vizibilă nu apare în întreaga ei mărime, ci contractată proiectiv. În acest sens, o vedere frontală directă a corpului omenesc nu e considerată a fi în racursi. 2) Chiar dacă partea vizibilă a obiectului este redată în întreaga mărime, putem califica o imagine ca abreviată perspectival atunci cînd ea nu oferă o vedere caracteristică a întregului. În acest sens mexicanul şi calul grecesc sînt racursiuri, dar nu în înţelesul cu adevărat perceptual şi pictural. Numai cunoştinţele noastre despre felul cum arată obiectele ne fac să considerăm aceste vederi ortogonale ca devieri de la un model de figură diferită. Ochiul nu sesizează aceasta. 3) Sub raport geometric, orice proiecţie implică un racursi, căci toate acele părţi ale corpului care nu sînt paralele cu planul proiecţiei îşi modifică proporţiile ori dispar în parte sau total. Delacroix notează în jurnalul său că racursiul este prezent peste tot, chiar şi în cazul unui corp omenesc vertical, cu braţele atîr- nîndu-i în jos. „Arta racursiurilor sau a perspectivei şi desenul înseamnă unul şi acelaşi lucru. Unele şcoli le-au evitat, crezînd cu adevărat că nu recurg la ele, pentru că nu erau atît de evidente. Dar la un cap din profil, ochiul, fruntea etc. sînt în racursiu; la fel stau lucrurile şi cu restul."*

Contracţia proiectivă implică totdeauna o poziţie oblică în spaţiu. Acea parte a obiectului pe care Max Wertheimer o numea „Dingfront", faţadă, este văzută întoarsă, iar proiecţia respectivă ne apare ca deviere de la această „faţadă". Oblicitatea oferă dovezi vizuale că părţi diferite ale obiectului sînt la distanţe diferite de privitor. Totodată ea conservă percepţia directă a configuraţiei structurale de la care deviază proiecţia. Racursiul unei feţe, creat prin întoarcere într-o poziţie oblică, nu e perceput ca o configuraţie în sine, ci ca o simplă deviere de la simetria frontală. Într-un profil direct nu rămîne nimic din această simetrie, motiv pentru care profilul nu este de regulă considerat ca racursi. Profilul îşi are structura sa proprie.

Pare aşadar cel mai potrivit să numim o configuraţie racursi atunci cînd o percepem ca deviere de la o alta, mai simplă structural, din care se naşte printr-o schimbare a orientării pe dimensiunea adîncime. Nu toate contracţiile proiective reuşesc să indice clar configuraţia structurală de la care deviază. Apar aici mai multe probleme de ordin perceptual, dintre care voi menţiona numai cîteva. Dacă, de exemplu, configuraţia proiectivă are o formă simplă, această simplitate tinde să-i stînjenească funcţia, deoarece cu cît este mai simplă forma unei imagini bidimensionale cu atît mai mult se va împotrivi perceperii tridimensionale, tinzînd să apară plană. Este greu să vedem într-un cerc racursiul unei elipse, sau într-un pătrat pe cel al unui dreptunghi. În fig. 89, vederea de sus a unui om şezînd este abreviată perspectival într-o proiecţie de formă pătrată. Datorită acestui caracter pătrat, imaginea are o mare stabilitate în plan şi rezistă descompunerii într-un obiect tridimensional. Condiţiile subdivizării figurilor plane se aplică şi celei de-a treia dimensiuni.

Figura 89

* E. DELACROIX, Jurnal, trad. I. Mavrodin, Ed. Meridiane, 1977

Contracţiile pe axele de simetrie trebuie mînuite cu prudenţă. O faţă văzută de jos (fig. 90) prezintă deformări mult mai frapante decît în cazul unei vederi oblice, laterale. Aceasta se datoreşte faptului că vederea simetrică pare „îngheţată" şi mult mai stabilă în sine. Vederea laterală asimetrică sugerează clar aspectul frontal „normal" de la care deviază, pe cînd vederea frontală în racursi are tendinţa primejdioasă de a arăta ca un fel de creatură turtită. Acelaşi lucru se poate spune şi despre vederile simetrice „din zborul păsării" şi „din perspectiva broaştei" ale unor corpuri întregi. Astfel de vederi „anormale" sînt rare în artă, şi în cea mai vestită dintre ele — tabloul lui Mantegna reprezentîndu-l pe Hristos mort — efectul osificant al simetriei este atenuat de înclinarea laterală a capului şi picioarelor.

Figura 90

Andrea Mantegna – Isus mort

O altă problemă se iveşte frecvent la abrevierea perspectivală a formelor încovoiate spre interior, unde continuitatea corpului este înlocuită în proiecţie printr-o serie de unităţi discontinue suprapuse. Eliminarea părţilor ascunse plus trecerea de la continuitate la discontinuitate influenţează puternic conceptul vizual respectiv. În fig. 91 *b*, reprodusă după un desen al lui Picasso (ca şi cea alăturată) avem un contur neîntrerupt de la fesa stîngă pînă la laba piciorului. Acelaşi contur este întrerupt în figura 91 *a*.

Figura 91a

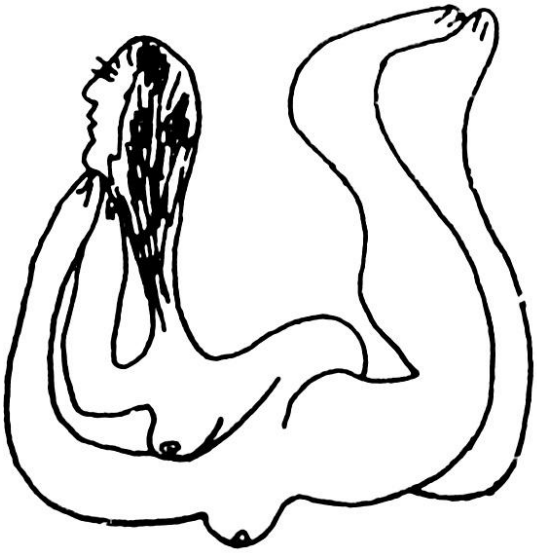


Figura 91b

Mai asemănător unei fugi decît unei melodii liniare, desenul prezintă o succesiune de suprapuneri, ţinute laolaltă prin dibăcia artistului, astfel încît în ciuda „salturilor" locale, ochiul sudează părţile într-un întreg coerent. În desenele de proastă calitate, unitatea imaginii se rupe tocmai la aceste linii de sudură. Exemple extreme de asemenea discontinuitate riscantă putem găsi la pumnii ce se întind din pictură spre privitor şi care adesea par total desprinşi de braţele respective, ca şi în vederile din spate ale unor cai, care prezintă crupa interceptînd grumazul. Aici, comprehensibilitatea vizuală se apropie de limită. Unui sculptor, obişnuit cu continuitatea suprafeţelor sale tridimensionale, aceste dezmembrări proiective îi pot displăcea. Ernst Barlach scrie: „Nu redau ceea ce văd eu însumi, sau aşa cum ,văd din punctul acesta ori acela, ci ceea ce există, realul şi veridicul, pe care trebuie să îl extrag din ceea ce văd în faţa mea. Prefer acest fel de reprezentare desenului, deoarece el elimină orice artificialitate. Sculptura, cred eu, este o artă sănătoasă, o artă liberă, neafectată de asemenea rele necesare ca perspectiva, racursiuri şi alte artificialităţi."

Suprapunerea

În ciuda acrobaţiilor vizuale pe care le implică, suprapunerea nu poate fi evitată din moment ce pretutindeni obiectele şi părţi ale obiectelor îşi obstruează reciproc accesul la raza vizuală. Într-adevăr, atunci cînd raporturile dintre forme în compoziţiile picturale depăşesc simpla înşiruire de unităţi coordonate, se naşte o mare satisfacţie vizuală din interferenţele şi juxtapunerile paradoxale produse de eşalonarea obiectelor în spaţiu.

Una din cerinţele unei perceperi mulţumitoare a suprapunerii este ca unităţile care din cauza proiecţiei sînt contigue în acelaşi plan să fie văzute ca: a)separate între ele şi b) ţinînd de planuri diferite. Cele două desene din fig. 92, reproduse tot din Picasso, arată că suprapunerea se percepe atunci cînd forma frontală - în

cazul de faţă, sînul — o face pe cealaltă, braţul, vădit incompletă (*a*). În (*b*) dimpotrivă, ambele elemente — braţul şi sînul — sînt complete, nu se stînjenesc reciproc şi, ca atare, se percep ca plasate ambiguu unul lîngă altul şi nu unul în spatele celuilalt. Voi discuta problemele mai specifice ale „figurii şi fondului" în cap. V.

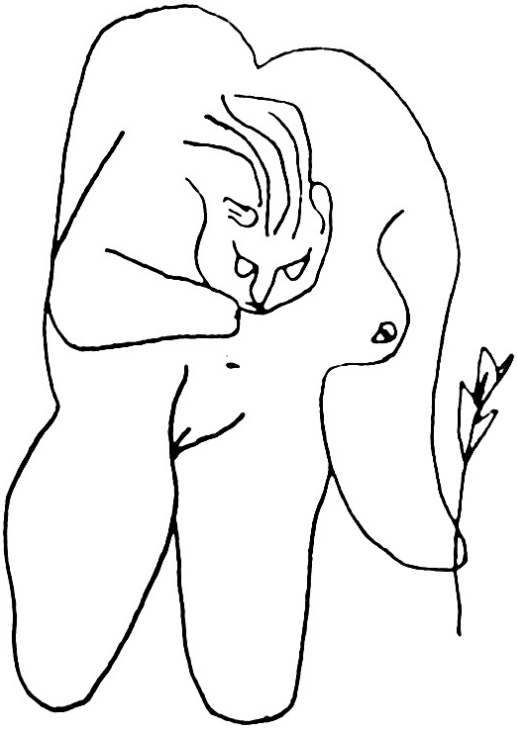


Figura 91a

Figura 91b

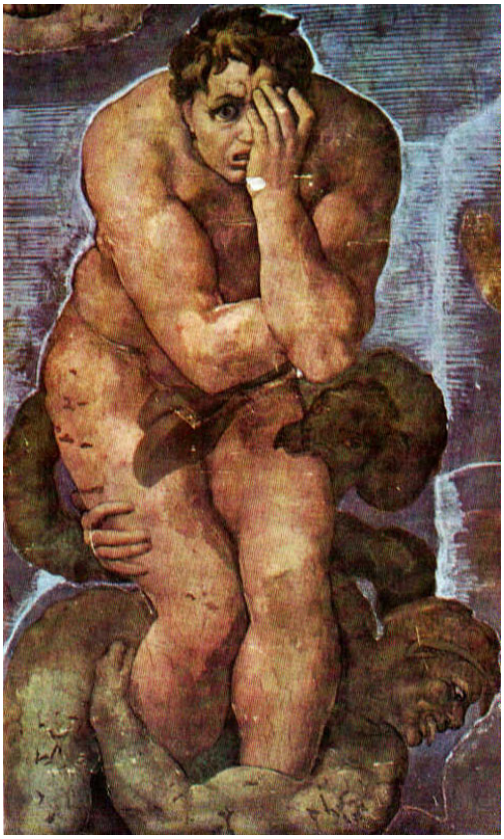
Dacă unităţile ce se suprapun alcătuiesc o figură deosebit de simplă, ele tind să fie văzute ca unul şi acelaşi obiect. Astfel, în fig. 93 umărul şi braţul femeii pot fi considerate ca aparţinînd bărbatului — interpretarea eronată fiind întărită de faptul că simetria simplă rezultată se acordă şi ea cu conceptul vizual elementar al unui trup omenesc.

Figura 93

Rockwell Kent – Îndrăgostiţii (1928)

Cum în fiecare caz de suprapunere o unitate este parţial acoperită de alta, unitatea „ciuntită" trebuie nu numai să apară incompletă, ci să sugereze tipul corect de completare. Dacă membrele sînt intersectate la încheieturi (umeri, coate, genunchi) de ramă sau de alte obstacole, rezultatul va fi o amputaţie vizuală şi nu o suprapunere, deoarece „ciotul" arată complet în sine. La fel, dacă direcţia secţiunii este într-un raport simplu cu structura unităţii vizibile, fragmentul va prezenta, mai probabil, o completitudine anorganică. Vedeţi, de pildă, în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo, celebra imagine a damnatului (fig. 94), al cărui chip este divizat de-a lungul axei sagitale de către mînă, care împiedică ochiul să vadă ororile din faţa lui, pe cînd celălalt ochi domină jumătatea vizibilă a feţei ca un lucru monstruos cu figură proprie. Intersectările oblice tind să evite asemenea efecte. Dacă marginea unei imagini intersectează un personaj pictorul sau fotograful evită în general efectul de ciot sau de tors amputat, plasînd secţiunea astfel încît figura să fie văzută ca prelungindu-se dincolo de margine.

Figura 94



Detaliu din Judecata de apoi a lui Michelangelo

Aceste reguli nu sînt de loc limitate la imaginile obiectelor cunoscute din natură, cum ar fi corpurile animalelor sau oamenilor. Un segment de disc va apărea sau nu ca o parte dintr-o formă circulară în funcţie de faptul dacă curbura la punctele de întrerupere sugerează o prelungire spre exterior sau o întoarcere interioară spre închidere. Nu cunoştinţele noastre anatomice, ci natura figurilor în care apare corpul determină dacă vom percepe un obiect organic ca transformat, mutilat sau complet.

Ce avantaj prezintă suprapunerea?

Cel mai simplu tip de reprezentare vizuală găsit, de pildă, în desenele copiilor mici şi ale artiştilor din mezolitic, ca şi în ideograma chineză pentru „om" (figura 95), seamănă mult ca structură cu imaginile-normă pe care ni le creăm în minte.

Figura 95

Aceste imagini-normă servesc drept „note fundamentale" pentru suprapuneri, care deviază de la bază în două moduri. Întîi, aranjamentul-normă, care prezintă o organizare accesibilă a tuturor membrelor în corelaţiile lor tipice, face loc unor intersectări complicate imediat ce artistul încearcă să redea acţiuni ca munca, gesticulaţia, şederea, urcarea, căderea. Această transformare este inevitabilă ori de cîte ori artistul

vrea să prezinte mai mult decît simpla existenţă nemodificată. În al doilea rînd, corpul suferă anumite schimbări rezultînd din proiecţie. Tocmai acest fel de transformare cere justificări mai amănunţite.

Dacă comparăm fig. 96 *a* cu desenul din *b*, reprezentînd două raţe ce merg una în spatele celeilalte fără a se suprapune, ne dăm seama că paralelismul celor două păsări, care transmite ochiului asocierea dintre ele, este mai marcat cînd se produce în cadrul unei singure unităţi vizuale.

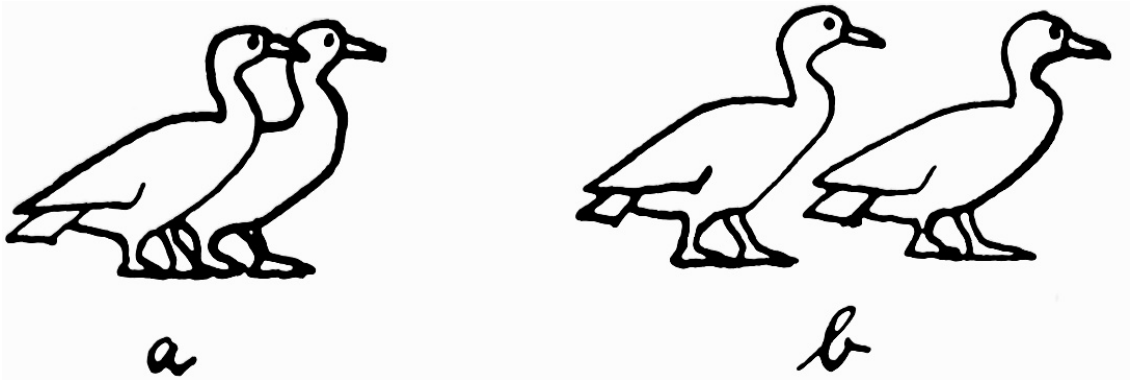


Figura 96

În mod similar, în fig. 97 contrastul dintre corpul vertical şi braţul oblic se impune mai categoric atunci cînd cele două direcţii se intersectează într-o singură unitate (*a*), în loc să se desfăşoare într-o succesiune laterală mai slab legată (*b*). În muzică, efectul armoniei sau al lipsei de armonie este de asemenea mai intens atunci cînd combinăm cîteva note într-un acord în loc să le executăm succesiv. Suprapunerea intensifică raportul formal, concentrîndu-l într-o configuraţie mai strîns integrată. Legătura este mai puternică şi, de asemenea, mai dinamică. Ea reprezintă asocierea ca interferenţă prin modificarea reciprocă a figurii.

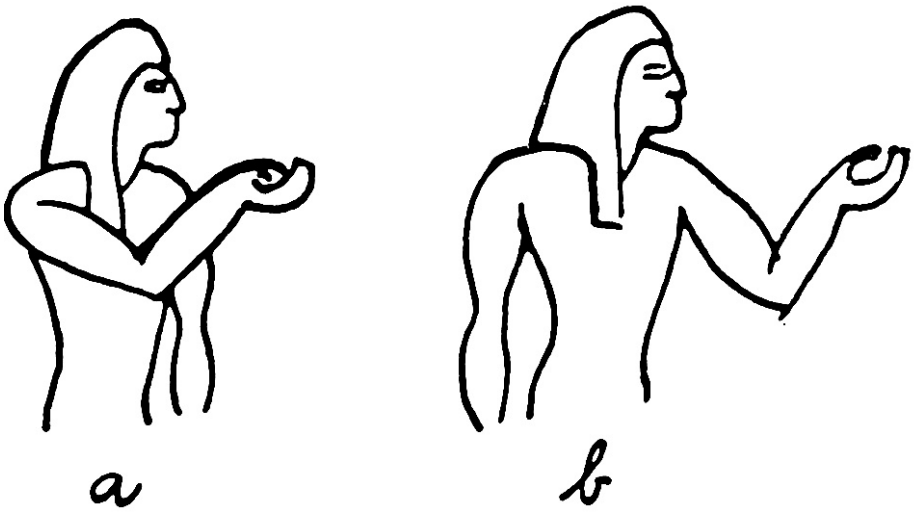


Figura 97

În sens strict, interferenţa produsă de suprapunere nu este reciprocă. O unitate se va afla totdeauna deasupra, nealterată, încălcînd caracterul integral al celeilalte. În fig. 98 efectul este relativ unilateral. Sethos se află în faţă, complet, pe cînd Isis, care oferă maiestăţii sale reazemul divin, suferă toate neajunsurile rolului de scaun. Astfel, suprapunerea ierarhizează, creînd o distincţie între unităţile dominante şi cele subordonate. Scara importanţei duce pe lungimea a două sau mai multe trepte, de la planul prim spre fundal.

Figura 98 *Relief egiptean de la Abidos (Regele Sethos I si zeiţa Isis)*

Relaţia este totuşi unilaterală numai în exemplul dat. Într-un ansamblu complex, raportul dominanţă-subordonare dintr-un anumit punct poate fi contracarat prin răsturnarea lui în altul, astfel încît fiecare partener să ne apară atît în postură activă, cît şi în postură pasivă. Comparînd figura 98 cu schema compoziţională a unei picturi de Rubens (fig. 99) vom avea o ilustrare a diferenţei dintre relaţiile simple, unilaterale din compoziţia egipteană şi contrapunctul baroc al elementelor ce acoperă sau sînt acoperite în tabloul lui Rubens, al cărui efect de ansamblu este o împletire complexă a celor doi îndrăgostiţi.

Figura 99

Rubens – Păstor îmbrăţişînd o tînără femeie (1636-1638)

Suprapunerea prezintă starea de a ascunde sau de a fi ascuns într-un mod foarte expresiv. Veşmintele se văd ca acoperind sau expunînd trupul. Atunci cînd aparatul de filmat ne arată un deţinut după gratii, este foarte important pentru înţelesul scenei ca imaginea să fie luată dinăuntrul sau din afara celulei, chiar dacă situaţia spaţială obiectivă rămîne neschimbată. Dacă scena este filmată dinăuntrul celulei, noi vedem marja de libertate pe care o mai are omul în raport cu fundalul închisorii; dinafară, vedem gratiile ce îl închid vizual, traversîndu-i corpul. Alschuler şi Hattwick au constatat că acei copii mici care în picturile lor de şevalet „abstracte" suprapun o pată de culoare peste alta sînt de obicei „refulaţi" şi (dacă ei acoperă culori calde cu culori reci) „naturi pasive", spre deosebire de alţii, care preferă să le pună una lîngă alta. Admiţînd că există această corespondenţă între atitudinea personală şi expresia picturală, ar fi interesant de ştiut în ce măsură copiii îşi găseau motivarea în actul fizic de ascundere prin suprapunere şi nu în efectul vizual al rezultatului.

Suprapunerea oferă o soluţie convenabilă a problemei reprezentării simetriei în raport cu un personaj din cadrul picturii. Să presupunem că un pictor vrea să înfăţişeze judecata lui Paris. Cele trei zeiţe vor fi prezentate ca avînd şanse egale de a fi alese; sub raport vizual, aceasta înseamnă că ele vor fi amplasate simetric faţă de arbitru. Este destul de simplu să realizăm o dispunere simetrică a celor trei femei pentru ochiul privitorului (fig. 100 *a*), deoarece privirea lui cade perpendicular pe plan. Acest lucru nu mai este însă posibil cu aceleaşi mijloace atunci cînd privitorul (Paris) este introdus în planul picturii (*b*). Cele trei zeiţe nu stau simetric în faţa lui: una este aproape de el, a doua — ceva mai departe, iar a treia are şansa cea mai slabă. Acest aranjament contravine temei. Pictorul poate prezenta situaţia în proiecţie orizontală (*c*), restabilind simetria, dar aşezînd stîngaci zeiţele una peste alta, ca un fel de stîlp totemic. Pentru a prezenta configuraţia în proiecţie orizontală, spaţiul pictural trebuie extins pe a treia dimensiune prin dispunere oblică, ceea ce adesea (dar nu neapărat) cere suprapunere, (*d*). înclinaţia poate fi de asemenea aplicată pe verticală (*e*).

Carul de luptă şi caii de pe vasele şi monedele greceşti constituie o altă ilustrare a aceleiaşi probleme. Conceptul vizual al Horaţilor şi Curiaţilor implică două grupuri de trei, care se înfruntă simetric. Sarcina este şi mai grea dacă grupul ce urmează ar fi corelat cu un alt element din pictură nu este liniar ci, bunăoară, circular. Figura lor prezintă schema compoziţională al unei ilustraţii de calendar din secolul al XII-lea. Sfînta Ursula, înconjurată de fecioare, este atacată de un arcaş(fig.101). Numai prin suprapunere se poate depăşi incongruenţa spaţială.

Aceeaşi dilemă se naşte din corelarea spaţială a unor obiecte separate. Pictorii medievali erau chinuiţi de problema modului în care să-l reprezinte pe evanghelist scriindu-şi cartea. Conceptul spaţial cere ca aceasta să se afle în faţa scriitorului, pe cînd imaginea impune ca atît evanghelistul, cît şi cartea să fie prezentaţi edificator într-un plan paralel cu cel al picturii.

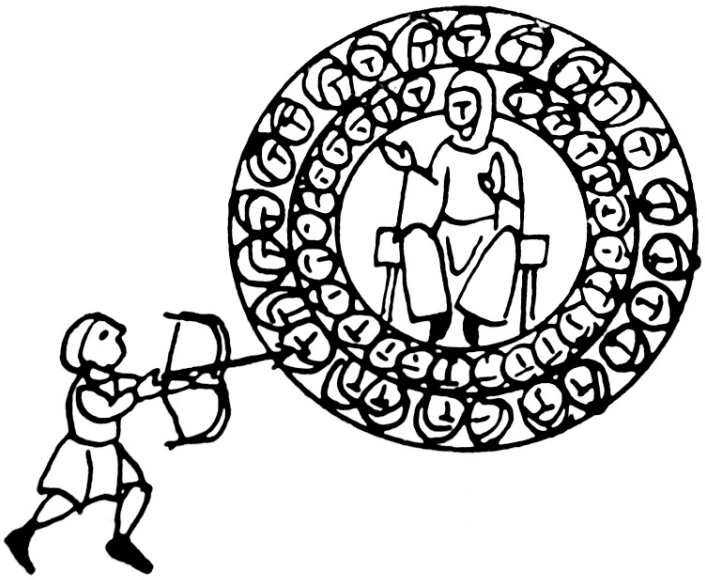


Figura 101

Interacţiunea plan-adîncime

Cea de-a treia dimensiune îmbogăţeşte posibilităţile picturale cam în felul în care, prin adăugarea altor voci la monodia unei linii melodice simple, se creează noi posibilităţi în muzică. Există unele paralele izbitoare în evoluţia acestor două arte. În muzică, vocile sînt la început relativ independente una de alta. Cu trecerea timpului ele s-au corelat în compoziţii integrate. În sfîrşit, vocile separate se contopesc în omofonia modernă (comparaţi figurile 186 şi 187). Într-un mod relativ similar, adîncimea picturală este reprezentată la început printre benzi orizontale separate puse una peste alta. Mai tîrziu se recurge la suprapunere pentru obţinerea unei eşalonări tridimensionale a planului prim, planului intermediar şi fundalului, într-o corelaţie mai mult sau mai puţin pronunţată.

Şi mai tîrziu, întreaga dimensiune a adîncimii se sudează într-un continuu indivizibil, conducînd din faţă spre spate şi din spate spre faţă.

Atunci cînd compoziţiile picturale sînt menite să ocupe un spaţiu tridimensional, ele se află într-un punct de mijloc între două concepţii spaţiale extreme şi se leagă de amîndouă. Cele două concepţii implică — una, constanţă nulă, iar cealaltă, constanţă totală. La constanţa nulă, pictura este o proiecţie totală turtită într-un plan frontal; la constanţă totală, ea ocupă o scenă deplin tridimensională. În practică însă, nici o pictură nu se plasează în vreuna din aceste poziţii extreme. Orice tablou are spaţialităţi intermediare, tinzînd spre o extremă sau alta potrivit stilului său, ea dobîndindu-şi înţelesul tocmai din interacţiunea ambelor aspecte.

Organizarea tridimensională a Bătătoarelor de mătase (figura 102) cuprinde patru femei amplasate în jurul mesei într-un grup dreptunghiular, care este o variaţie oblică a înseşi formei mesei (figura 103). Trei dintre personaje sînt dispuse simetric una în faţa alteia (II, III, IV); a patra, pregătindu-se de muncă, stă mai într-o parte.

Figura 102

HUI TSUNG, Femei bătînd mătase, c. 1100, *Boston Museum of Fine Art*

Astfel grupul celor patru este subdivizat într-un triunghi şi un element exterior, femeia IV fiind factorul de legătură dintre cele două care muncesc deja şi cea care se pregăteşte. Conexiunile dintre cele două veşminte închise şi cele două deschise corespund diagonalelor grupului dreptunghiular. Cele două personaje de culoare închisă constituie limitele laterale ale grupului. Cele două de culoare deschisă joacă acelaşi rol pentru adîncime, femeia II domi- nînd planul prim, iar III fiind plasată în planul cel mai depărtat.

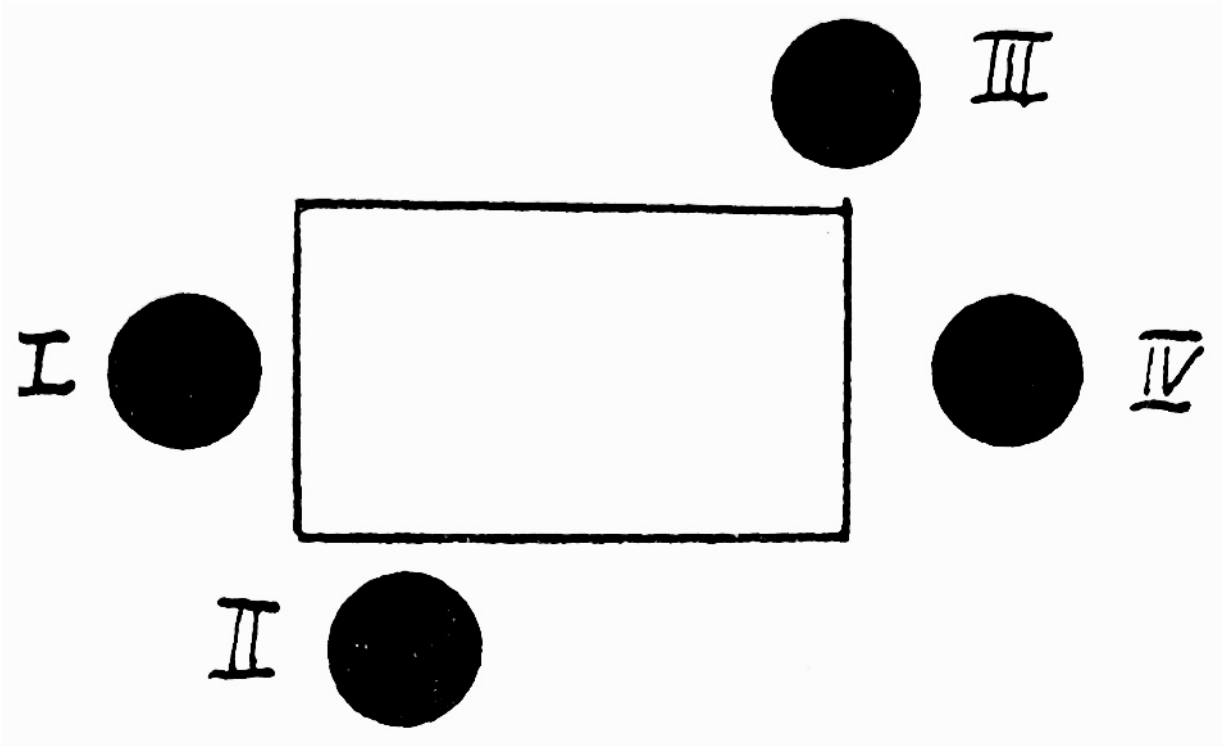


Figura 103

Organizarea apare mult diferită în schema proiectivă a planului pictural. Femeile nu sînt amplasate în jurul mesei. Două dintre ele o flanchează, iar dintre celelalte două una se suprapune mesei, iar cealaltă suferă un efect de suprapunere din partea mesei. Acum grupul se subdivide mai clar în două perechi, fiecare unită prin suprapunere şi separată de cealaltă printr-un spaţiu gol. Simetria triunghiulară a femeilor II, III şi IV a dispărut, iar cea de a patra nu mai este separată. Avem în schimb un fel de secvenţă a celor patru faze lunare, descrescînd de la personajul care ne priveşte din faţă, prin oblicitatea femeii III, profilul personajului II şi ajungînd în final la faţa aproape ascunsă a personajului IV. Se stabileşte astfel o legătură liniară în zigzag, care nu există în compoziţia tridimensională. Acum avem două personaje exterioare (de culoare închisă) şi două figuri interioare (de culoare deschisă), caracterizate printr-o oarecare simetrie laterală în jurul axei centrale formate de cele două beţe. Capetele sînt colţurile unui paralelogram plat, în care femeile I şi III le domină pe celelalte două prin poziţia mai înaltă a capetelor lor, II şi IV suprapunîndu-se însă peste ele, dacă ţinem cont de corpuri în întregime.

O bogăţie de forme şi înţelesuri se naşte din interacţiunea celor două structuri compoziţionale, care parţial se susţin şi parţial se contracarează reciproc în contrapunct. Ar fi interesant să se studieze mai precis funcţiile relative ale celor două configuraţii. Evident, gruparea tridimensională redă totdeauna mai exact situaţia de fapt sau „topografică" (bunăoară, Iisus înconjurat de discipoli), dar funcţia ei expresivă sau simbolică s-ar prea putea să fie mai slabă decît cea a unei configuraţii proiective mai direct vizuale. Cum însă forţa relativă a celor două depinde de forţa efectului de adîncime în fiecare tablou, o cercetare a acestor funcţii poate duce la rezultate diferite pentru stiluri diferite.

Rivalitatea aspectelor

Noi nu putem vedea decît un aspect al unui obiect tridimensional într-un anumit loc şi moment. În cursul vieţii şi, de fapt, aproape în orice episod al experienţei noastre zilnice, depăşim limita impusă de proiecţia vizuală, privind la lucruri din toate părţile şi formîndu-ne astfel o imagine cuprinzătoare din totalitatea impresiilor parţiale. Am menţionat deja dificultatea ce apare atunci cînd vrem să reprezentăm asemenea concepte vizuale globale pe o suprafaţă picturală.

Inevitabil, unele aspecte vor fi preferate, în detrimentul altora. Tradiţia stabilită de arta Renaşterii admitea o singură soluţie a acestei dileme. Pictorul trebuie să aleagă aspectul cel mai potrivit scopului său şi să accepte faptul că alte elemente erau ascunse, abreviate perspectival sau deformate din respectivul punct de observare. Am remarcat că formele timpurii de artă nu sînt afectate de această regulă şi că ele combină nestînjenit aspectele cele mai edificatoare ale fiecărei părţi a unui obiect sau a unei situaţii spaţiale, neţinînd seama de discrepanţa implicită a punctelor de privire. Aceste stiluri de reprezentare sînt legate de obiect sau de situaţii ca atare, nu de vreunul din aspectele lor individuale.

Există totuşi o regulă pe care aceste stiluri timpurii tind s-o respecte, în general ele nu utilizează mai mult de un aspect al unui obiect sau al unei părţi de obiect în aceeaşi reprezentare, neincluzînd, de pildă, laolaltă o vedere din faţă şi o vedere din spate ale aceluiaşi obiect. Încălcări ocazionale ale regulii apar însă chiar şi la niveluri destul de primitive. În desenele copiilor combinaţii între un nas frontal şi un nas din profil la aceeaşi faţă se pot ivi în stadiile de tranziţie de la o formă de reprezentare la alta.

Exemple autentice de asemenea reprezentare cu dublu aspect apar pe alocuri ca invenţii locale cu răspîndire limitată, adesea în scopuri decorative sau de amuzament. Indienii americani rezolvau problema prezentării simultane a vederii laterale caracteristice şi a simetriei frontale a unui animal, despicîndu-i corpul în două vederi laterale. Acestea erau apoi combinate într-un întreg simetric şi păstrau un contact precar între ele, fie de-a lungul liniei mediane a spinării sau capului, fie prin reunire la vîrful botului sau al cozii (fig. 104). Morin-Jean a arătat că forme similare, pe care el însă le interpretează greşit drept „monştri cu corp dublu şi cu un singur cap", apar şi în arta decorativă orientală, pe vasele şi monedele greceşti şi pe capitelurile romanice. Toate aceste exemple nu sînt însă decît excepţii fanteziste de la regula generală.

Unele curente moderne, mai ales cubismul, au recurs de asemenea la combinarea într-un singur tot a imaginilor obţinute din diferite unghiuri, dar au făcut aceasta într-un mod substanţial diferit. Artistul modern moştenise o tradiţie în cadrul căreia obiectul se identifică cu proiecţia sa picturală. Corectitudinea proiecţiei părea să garanteze validitatea imaginii. Mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, s-a ajuns să se considere că asemenea reprezentări sînt unilaterale, subiective, întîmplătoare, ceea ce întîi a stîrnit aplauze, iar mai apoi nelinişti. Deşi imaginile fugare reflectau adecvat experienţele efemere şi superficiale care ajunseseră să reprezinte tipic existenţa omului occidental, lumea reprezentată de aceste imagini a început să pară alarmant de ireală. Artiştii dezvăluiau faptul că în raporturile sale cu realitatea omul modern era sortit să nu mai prindă decît frînturi fugitive. Generaţiile următoare, reacţionînd la această tendinţă, s-au străduit sa redobîndească lumea stabilă a ochiului mai ignorant şi au recurs la procedeul „primitiv" de combinare a aspectelor, dar într-un mod caracteristic, modern.

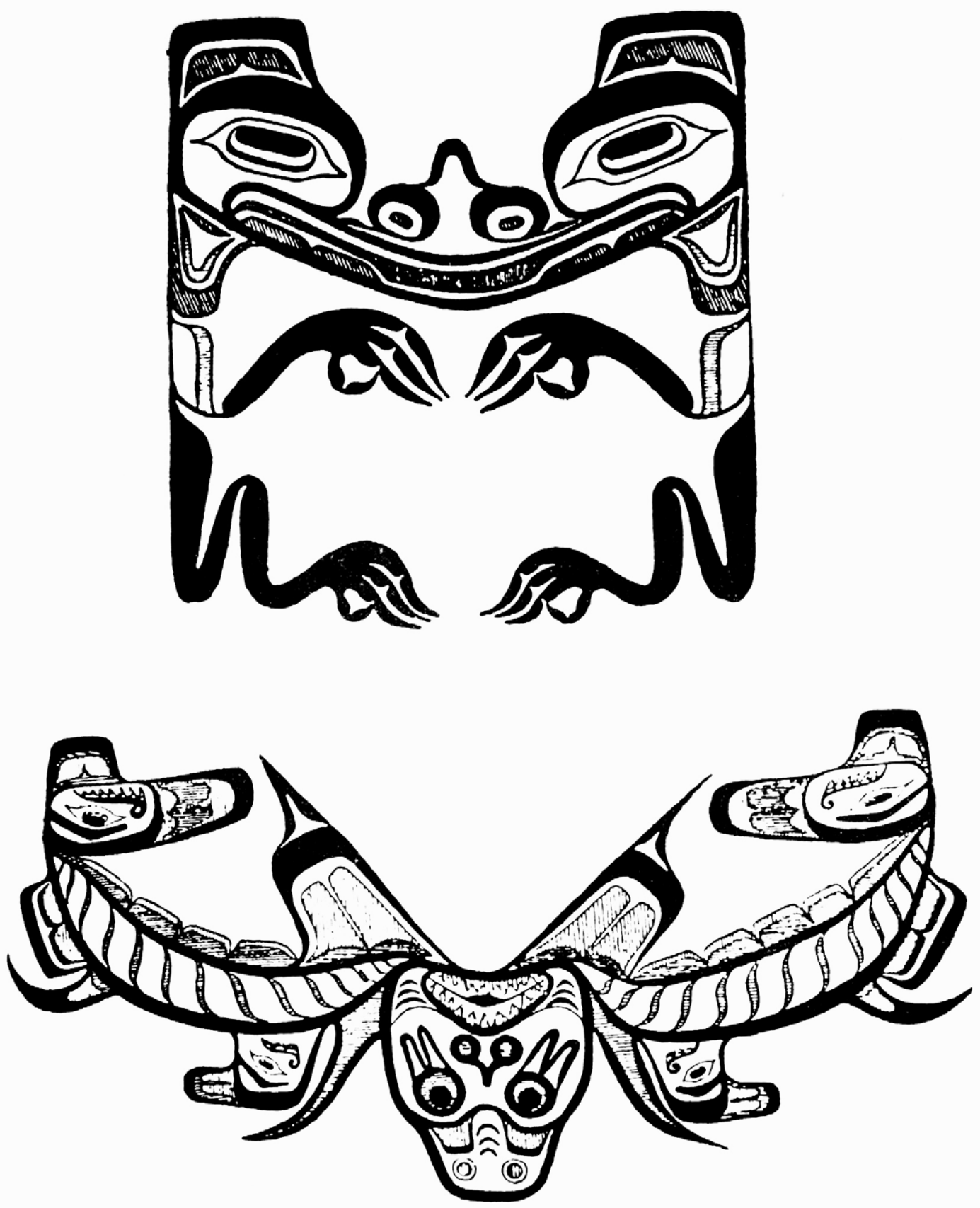


Figura 104

În stadiile timpurii ale reprezentării, aspectele sînt totdeauna alăturate astfel încît, cu toate contradicţiile spaţiale inerente, rezultă un întreg organic şi edificator. Cum intenţia este de a reproduce lucrurile cît mai corect, clar şi complet cu putinţă, aspectele sînt îmbinate armonios, organic şi adesea simetric. Se aleg aspectele cele mai caracteristice, în special vederi frontale şi laterale; capul şi gîtul sînt aşezate simetric între

umeri, iar un ochi frontal poate fi amplasat într-un cap redat din profil, deoarece reprezintă o realitate relativ independentă. În reprezentarea de către un copil a unui pahar cu apă (fig. 105 a), îmbinarea vederii laterale şi a vederii de sus într-o imagine simetrică exprimă completitudinea masivă a unei realităţi temeinice, pe cînd în redarea de către Picasso a unei tigăi (fig. 105 b), vederea frontală şi vederea laterală, rotunjimea şi unghiularitatea, înclinarea spre stînga şi înclinarea spre dreapta coincid toate într-o imagine foarte contradictorie.

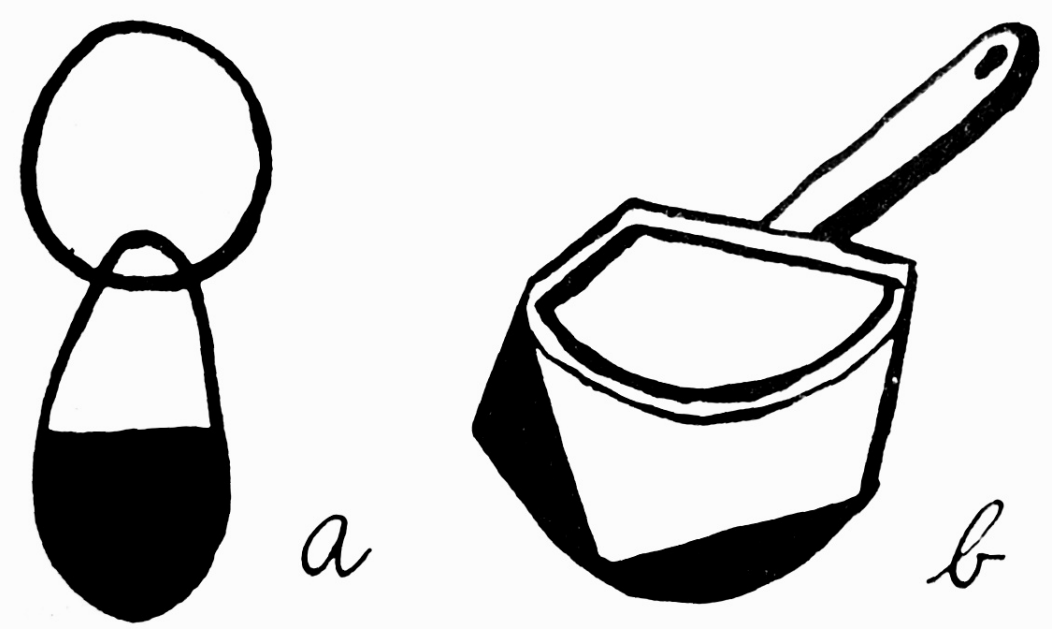


Figura 105

Procedeul cubist a fost uneori interpretat în sensul că artistul dorea pur şi simplu să dea o imagine mai completă a obiectului, combinînd diferite aspecte. Pentru a evalua rezultatul, privitorul ar trebui probabil să zboare cu aripile minţii dintr-un punct de privire în altul sau să se afle concomitent în locuri diferite. Prin asemenea acrobaţii mintale privitorul ar urma să execute el însuşi dinamica intrinsecă operei. Fireşte, el nu se uită la un obiect tridimensional, ci la o imagine plană a acestuia, în care aspectele se ciocnesc într-o contradicţie voită. Tensiunea generată de incompatibilitatea vizuală creşte atunci cînd apar împreună imagini diferite ce se exclud reciproc, de pildă o imagine din profil îmbinată cu una frontală. Cu cît se contopesc mai intim cele două imagini, cu atît sporeşte tensiunea, ca, de exemplu, în figura 106, un cap de taur pictat de Picasso. Chiar şi în sculptură, unde nu este nevoie să se grupeze aspecte incompatibile de dragul completitudinii realiste, artistul cubist practică aceeaşi întrepătrundere violentă a unităţilor. El ne prezintă imaginea unei lumi în care interacţiunea este posibilă doar ca invadare reciprocă a unor unităţi autonome, fiecare urmărindu-şi menirea proprie. Întregul este ţinut în echilibru de principiul simplu al unei multiplicităţi de energii tensionale ce se compensează între ele prin varietatea sensurilor lor. Contradicţiile despre care vorbesc marxiştii se manifestă aici vizual.

Figura 106

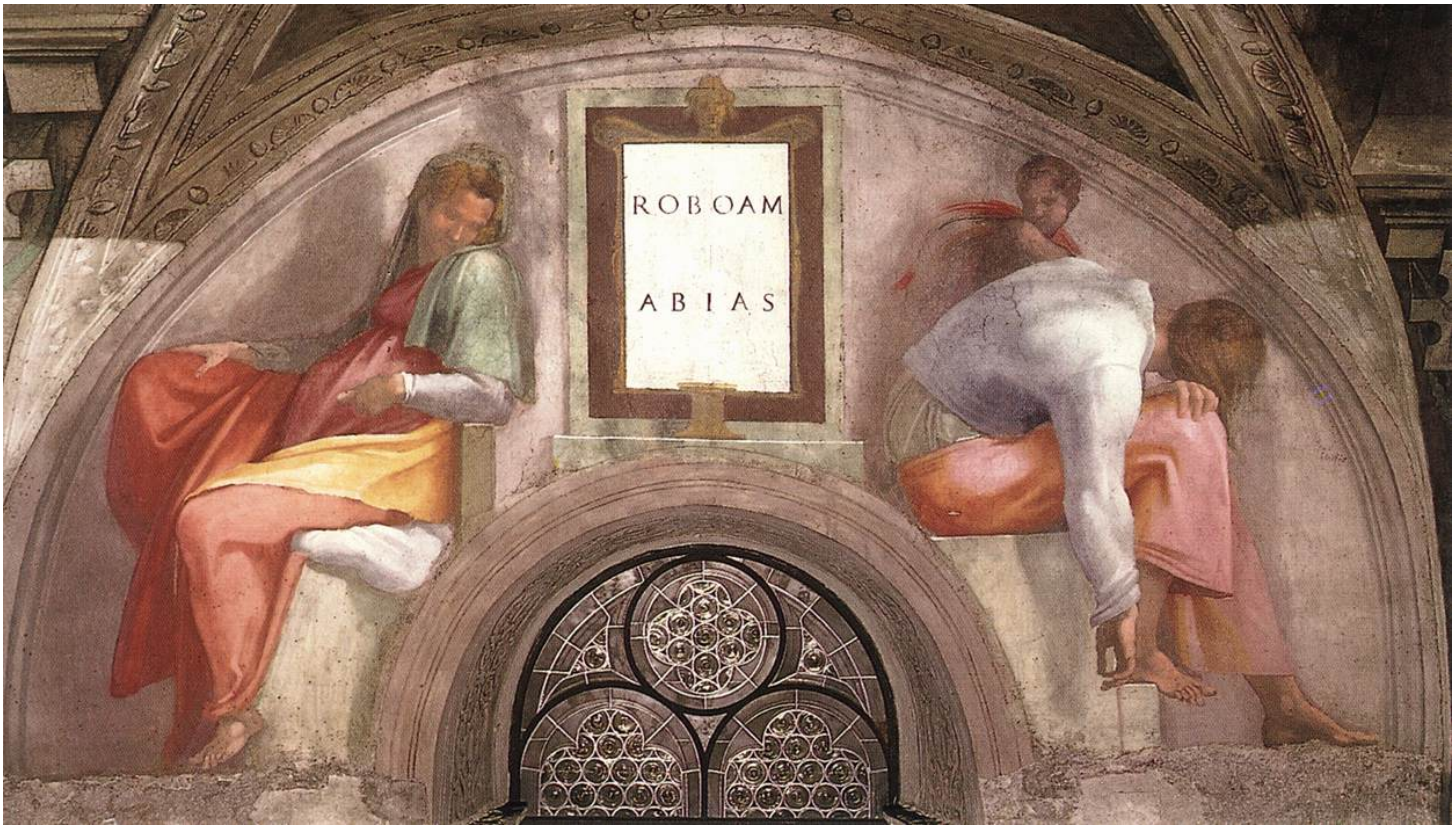
Realism şi realitate

Ocupîndu-ne de reprezentarea bidimensională a spaţiului tridimensional ne-am întîlnit cu un paradox specific. Exemplul celor trei persoane aşezate la masă (fig. 86, 87) arată că atunci cînd asemenea scene sînt înfăţişate ca proiecţii mecanic corecte se ajunge la deformări supărătoare în planul frontal. Pe de altă parte, dacă scena este transpusă în echivalentul ei bidimensional, ea poate fi interpretată ca proiecţie a unei scene absurde sub raport fizic, în care tăblia mesei stă vertical şi cele trei persoane sînt prinse de ea ca nişte prelungitori. Rezultă că există moduri adecvate şi moduri inadecvate de a interpreta reprezentări picturale ale spaţiului şi că modul potrivit este determinat în fiecare caz de stilul unei perioade anumite sau al unui stadiu de evoluţie.

Această situaţie paradoxală ne ajută să înţelegem de ce atunci cînd influenţa opticii ştiinţifice a împins reprezentarea picturală spre proiecţia mecanică, corectitudinea obiectivă a acestui procedeu a permis o libertate nemaiîntîlnită faţă de norma structurală. Ea a autorizat denaturări radicale ale scheletelor vizuale simple pe baza cărora oamenii înţelegeau şi continuă să înţeleagă alcătuirea corpului omenesc, a unui animal sau a unui copac. Apăraţi de „corectitudinea" racursiurilor lor, artiştii deformau axele obiectelor, distrugeau corespondenţa simetrică a părţilor, modificau proporţiile şi schimbau amplasarea relativă a lucrurilor. într-o pictură realistă un corp omenesc putea să se înalţe spre cer deasupra arborilor, picioarele puteau fi alăturate feţei, iar conturul trupului putea lua aproape orice formă. Heinrich Wolfflin scrie despre sclavii pictaţi de Michelangelo pe plafonul Capelei Sixtine: „Abaterea de la normă în structura corpurilor este nesemnificativă în comparaţie cu felul în care Michelangelo a dispus membrele. El descoperă efecte cu totul noi în raporturile dintre acestea. Aici aduce foarte aproape un braţ de două picioare, într-un set de trei paralele; acolo intersectează coapsa cu un braţ întins în jos, formînd aproape un unghi drept; dincolo, cuprinde întregul corp, din cap pînă la călcîie, într-o singură linie unitară. Iar .acestea nu sînt variaţii matematice pe care şi le

impune în chip de exerciţiu. Chiar şi cea mai stranie postură pare convingătoare." Găsim un exemplu similar în reprezentarea Corpului lui Abias (fig. 107).

Figura 107



Michelangelo – Detaliu capela sixtină - Corpul lui Abias

Evident, artiştii Renaşterii practicau noua deprindere a proiecţiei fidele nu numai ca prinos pentru idealul realismului ştiinţific confirmat, ci şi datorită gamei inepuizabile de aspecte ce se pot obţine astfel de la obiectele din natură, ca şi abundenţei corespunzătoare de interpretări individuale. Nu trebuie să fim surprinşi de faptul că această exploatare extremă a deformării proiective a dus în cele din urmă la o contratendinţă radicală, la o revenire spre figurile şi schemele elementare ale normelor structurale

permanente. Reacţia a devenit vizibilă în simplificările geometrice ale lui Seurat şi Cézanne, ca şi în primitivismul ce caracterizează în bună parte arta primelor decenii ale secolului nostru.

În aeeeaşi perioadă însă, cînd arta căuta să se apere de complexităţile deformărilor pe care ochiul uman nu le mai putea organiza, o tendinţă expresionistă a profitat de noua libertate faţă de norma fundamentală şi şi-a însuşit toate licenţele artei proiective, fără a se mai strădui să le justifice ca fiind proiecţii mecanic corecte ale obiectelor fizice. Realiştii iniţiaseră distrugerea integrităţii organice. Ei făcuseră obiectele incomplete sau separaseră părţi din acestea introducînd corpuri străine între ele. Artiştii moderni au procedat la fel fără a folosi ca pretext cerinţele suprapunerii. Oblicitatea fusese introdusă pentru a reprezenta adîncimea. Artiştii moderni au deformat orientarea axelor fără această justificare. Nimicirea culorii locale fusese împinsă pînă la extrem de către impresionişti, care întrebuinţaseră imagini reflectate pentru a aplica verdele unei pajişti pe corpul unei vaci, sau albastrul cerului pe blocurile de piatră ale unei catedrale, în consecinţă, artiştii moderni au ajuns liberi nu numai să facă albastru un obiect roşu, dar şi să înlocuiască unitatea unei singure culori locale cu orice combinaţie de culori diferite. În trecut, artiştii învăţaseră, cu rezultate paradoxale, cum să reorganizeze subdiviziunile organice. Ei contopeau mai multe trupuri omeneşti într-un triunghi, sau desprindeau un braţ de restul corpului unindu-l cu braţul altui personaj şi realizînd astfel un întreg nou, continuu. Aceasta a permis artistului modern, de exemplu, să scindeze o faţă şi să contopească o parte din ea cu fundalul. Iluminînd obiectele dintr-o anumită direcţie, artiştii ajunseseră să arunce umbre de-a curmezişul lor, subîmpărţindu-le în secţiuni fără prea multă justificare organică. Ducînd şi mai departe procedeul, Braque a realizat un corp de femeie din două — o femeie neagră din profil şi o femeie de culoare deschisă în vedere frontală (fig. 233 b).

Ce ne apare veridic?

Ne-am îndepărtat mult de părerea preconcepută că numai copiile mecanic fidele sînt conforme naturii. Înţelegem acum că întreaga gamă, infinit de variată, a stilurilor reprezentaţionale este acceptabilă, nu numai pentru cei care împărtăşesc acea atitudine ce a generat-o, ci şi pentru aceia dintre noi care se pot adapta la ea. Totuşi simpla toleranţă faţă de diferitele căi ce duc spre aceeaşi ţintă nu este de ajuns. Trebuie să mergem mai departe, înţelegînd că aşa cum oamenii propriei noastre culturi şi epoci percep o anumită manieră reprezentaţională ca fiind veridică, chiar dacă ea poate să nu pară de loc veridică adepţilor unui alt demers, tot astfel adepţii celorlalte demersuri găsesc că modul lor preferat de reprezentare este nu numai acceptabil, dar şi absolut veridic.

Cele de mai sus ar fi greu de crezut dacă n-am avea documente care să le confirme. Ne-au parvenit povestiri despre statui sau picturi atît de veridice încît amăgeau oameni şi animale, create în perioade ale artei greceşti şi chinezeşti al căror stil nu ne-ar mai putea în nici un caz face să credem că ne aflăm în faţa realităţii şi nu a unor imagini artificiale. Nu ştim exact cum arătau picturile lui Zeuxis, dar avem motive să ne îndoim că strugurii pictaţi de el făceau într-adevăr vrăbiile să-i ia drept reali şi să-i ciugulească. Este mai probabil că aceste relatări exprimă experienţa vizuală a privitorilor contemporani, pentru care picturile erau foarte veridice.

Boccaccio ne spune în Decameronul că pictorul Giotto „fu înzestrat de la natură c-o minte aşa de iscusită, încît din cîte lucruri a zămislit natura ... nici unul n-a rămas nezugrăvit de dînsul cu peana, cu condeiul ori cu penelul, aşa de aidoma cu modelul în sine, încît nu-ţi vine a zice că seamănă cu el, ci mai degrabă ai fi îndemnat să zici că e modelul însuşi; ba chiar într-aşa măsură seamănă, încît de multe ori în cele zugrăvite de el vederea noastră s-a înşelat şi-a luat drept lucru aievea ceva ce nu era decît pictat pe pînză ...".* Imaginile foarte stilizate ale lui Giotto nu prea i-ar fi putut înşela pe contemporani dacă ei le-ar fi judecat veridicitatea în comparaţie directă cu lumea din jur. Alături de operele precursorilor săi imediaţi însă, modul în care Giotto reda gesturile expresive, adîncimea, volumul şi ambianţa putea într-adevăr fi considerat ca foarte veridic, şi tocmai această deviere de la normele curente ale reprezentării picturale dădea naştere acelui efect uimitor asupra contemporanilor lui Giotto.

Principiul nivelului de adaptare, introdus în psihologie de Harry Helson, ne spune că un stimul dat nu este judecat după calităţile sale absolute, ci în raport cu nivelul-normă stabilit în mintea noastră. În cazul reprezentării picturale acest nivel-normă pare să se nască nu direct din perceperea lumii fizice în sine, ci din stilul picturilor cunoscute de privitor.

Reacţiile la fotografie şi la filmul cinematografic au arătat că progresul pe calea veridicităţii picturale generează iluzia vieţii înseşi. Primele filme, proiectate în jurul anului 1890, erau atît de primitive sub raport tehnic încît astăzi ele ne dau doar o slabă iluzie a realităţii, dar simpla adăugire a mişcării la imaginea în alb şi negru era de ajuns ca să-i facă pe primii spectatori să strige de teamă atunci cînd trenul se năpustea direct spre ei. Destul de curios, introducerea culorii n-a produs decît un foarte mic efect suplimentar, dar rezonanţa spaţială a sunetului a sporit considerabil, o perioadă de timp, adîncimea vizuală şi volumul imaginii. Iar primele holograme, care adăugau imaginii fixe efectul puternic al paralaxei mişcării, erau atît de izbitor reale încît absenţa mişcării vii făcea ca persoana reprezentată să arate ca un cadavru.

Iluziile propriu-zise sînt, desigur, rare, dar ele constituie manifestarea extremă şi cea mai tangibilă a faptului că, de regulă, într-un context cultural dat stilul obişnuit al reprezentării picturale nu e de loc perceput ca atare — imaginea apare pur şi simplu ca o reproducere fidelă a obiectului însuşi. În cultura noastră, afirmaţia este valabilă pentru lucrările „realiste"; ele arată „chiar ca natura" pentru multe persoane care nu sesizează stilul lor specific şi foarte complicat. Totuşi acest „nivel al realităţii artistice" se poate deplasa foarte rapid. Astăzi cu greu ne putem închipui că doar cu un secol în urmă picturile lui Cézanne şi Renoir erau respinse nu numai din cauza stilului lor neobişnuit, dar şi pentru că ele într-adevăr păreau supărător de nereale. Nu era vorba de deosebiri de gust sau apreciere, ci de o percepere diferită. Străbunii noştrii vedeau pe pînzele acelea pete incoerente de culoare pe care noi nu le mai putem percepe, şi îşi întemeiau judecata pe cele văzute.

Aceia dintre noi care s-au obişnuit cu arta secolului nostru constată că este tot mai greu să înţeleagă de ce „omul de pe stradă" respinge abaterile de la reprezentarea realistă existente în opera lui Picasso, Braque sau Klee. În portretul făcut de Picasso unei şcolăriţe vedem vioiciunea inerentă tinereţii, sfioşenia feciorelnică a chipului, părul pieptănat cu îngrijire, tirania apăsătoare a cărţii masive. Formele geometrice

---

* BOCCACCI, Decameronul, trad. E. Boeriu, E.P.L., 1966

intens colorate şi extravagant suprapuse nu dăunează în nici un fel subiectului, ci îi susţin expresia atît de măiestrit încît nu le mai percepem ca simple forme: ele se mistuie realizînd reprezentarea. De fapt se poate afirma că toate operele de artă reuşite, oricît ar fi de stilizate şi oricît s-ar îndepărta de corectitudinea mecanică, redau în întregime calităţile naturale ale obiectelor pe care le înfăţişează. Pictura lui Picasso nu numai că reprezintă o şcolăriţă, ea este o şcolăriţă. „întotdeauna ţintesc la asemănare", spunea Picasso în 1966, explicînd că artistul trebuie să observe natura, dar să n-o confunde cu pictura. „Ea nu poate fi transpusă în pictură decît prin intermediul semnelor".

Picasso – Şcolăriţa (1919)

Dacă vedem formele în locul subiectului, atunci probabil ceva nu este în ordine cu pictura respectivă. Sau se poate ca privitorul să o perceapă de la un nivel de adaptare nepotrivit. (De fapt, „omul de pe stradă" este adesea fixat la un nivel stilistic stabilit de artiştii secolului al XVII-lea.) E la fel de adevărat că în ilustraţiile exemplificatoare din tratatele de antropologie ori biologie, un stil diferit, eventual clasicismul liniar al şcolii lui Ingres, se află la locul lui; o pictură de Matisse, percepută ca şi cum menirea ei ar fi să ilustreze un asemenea tratat, îşi va dezvălui cu siguranţă figurile şi nu subiectul.

Cît despre artiştii înşişi, nu prea par a exista îndoieli că ei văd în operele lor întruchiparea obiectelor înfăţişate. Sculptorul Jacques Lipchitz ne povesteşte cum admira un tablou al lui Juan Gris aflat încă pe şevalet. Era acel fel de lucrare cubistă în care mulţi profani descoperă chiar şi azi doar o simpla îngrămădire de forme abstracte. Lipchitz a exclamat: „E foarte frumos! Nu mai adăuga nimic! Este complet." La care Gris, înfuriindu-se, a ripostat: „Complet? Nu vezi că n-am terminat mustaţa?" Pentru el pictura conţinea chipul unui om atît de vădit încît se aştepta ca oricine să-i vadă imediat toate amănuntele.

Afirmaţiile artiştilor ne arată clar că ei concep „stilul" doar ca un mijloc de a da imaginii un caracter real. „Originalitatea" este fructul necăutat şi neobservat al încercării reuşite a unui artist talentat de a fi sincer şi onest, de a pătrunde pînă la originile, pînă la rădăcinile celor pe care le vede. Căutarea premeditată a unui stil personal dăunează inevitabil validităţii lucrării, căci ea introduce un element arbitrar într-un proces ce poate fi condus doar de necesitate. Picasso a spus cîndva: „Totdeauna să tinzi spre perfecţiune. De exemplu, încearcă sa desenezi un cerc perfect; întrucît nu poţi desena un cerc perfect, viciul involuntar îţi va dezvălui personalitatea. Dar dacă vrei să-ţi dezvălui personalitatea desenînd un cerc imperfect — cercul tău — vei strica totul."

O anumită neînţelegere trebuie evitată. Cînd afirm că într-o operă reuşită percepem subiectul şi nu figurile, par a sugera că forma nu contează. Nimic n-ar putea fi mai străin de gîndul meu. De fapt, acelaşi lucru se poate spune despre arta „abstractă" sau nonmimetică. Este foarte important dacă într-o pictură „abstractă" vedem o simplă combinaţie de figuri, adică de obiecte vizuale ce pot fi deplin definite prin suprafaţa lor, prin contur, culoare, poziţie etc. sau, dimpotrivă, acţiunea organizată a unei forţe vizuale expresive. În al doilea caz figurile dispar în acest joc dinamic, şi tocmai acest joc dinamic redă înţelesul lucrării. Coloanele bulbucate şi contorsionate, ornamentele extravagante ale unei faţade în stil baroc lasă în urmă geometria figurilor respective şi substanţa materială a pietrei, compoziţia arhitecturală în ansamblu transfigurîndu-se într-o simfonie de mişcare. Tot astfel, într-o operă figurativă de pictură sau sculptură figurile realizate de artist, ca şi pasta, metalul sau lemnul lucrării, se transformă în acţiune vizuală care dă viaţă subiectului. Forma bună nu se vede.

Forma ca invenţie

Multe dintre exemplele noastre ne-au permis, cred, să ilustrăm ceea ce sugeram mai sus în prezentul capitol, şi anume că plăsmuirea de imagini, artistice sau de alt fel, nu începe de la proiecţia optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat printr-un anumit mediu, a celor observate la obiect. Forma vizuală poate fi evocată de cele văzute, dar nu poate fi preluată direct de acolo. Se ştie că măştile mortuare şi mulajele de ghips după oameni reali, care sînt mecanic veridice, au adesea o natură pur materială şi sînt de regulă inutile atunci cînd dorim să interpretăm pe baza lor caracterul, prin intermediul aspectului vizual. Ele sînt în esenţă fără figură şi, ca atare nu vor servi drept conformaţie. Orice începător, desenînd după model, descoperă că figurile pe care se aşteaptă să le găsească privind atent la o faţă, un umăr sau un picior, nu sînt realmente acolo. Aceeaşi problemă parte să fi generat dramaticul conflict pe care Alberto Giacometti n-a putut niciodată să-1 depăşească. El a început în 1921, cînd artisul, voind să reprezinte un corp omenesc, a constatat că *tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité* — „totul îmi scăpa, capul modelului din faţa mea devenea ca un nor, vag şi nelimitat". Artistul a încercat să reprezinte această inaccesibilitate a modelului în suprafeţele vagi ale corpurilor sculptate şi pictate de el, insistînd totodată în căutarea figurilor care, credea el, trebuia să existe obiectiv în acele capete şi trupuri omeneşti.

Alberto- Giacometti - Tête-noire (1960)

Încercarea de a găsi o formă figurativă în model, era sortită eşecului deoarece orice formă trebuie să derive din tehnica specifică din care se execută imaginea. Actul elementar de a trasa conturul unui obiect în aer, pe nisip, pe o piatră sau pe o foaie de hîrtie înseamnă reducerea obiectului la conturul său, care nu există ca linie în natură. Această transpunere este o izbîndă foarte elementară a minţii — există indicaţii că copiii mici şi maimuţele recunosc imaginile de contur ale obiectelor familiare în mod aproape spontan. Dar a sesiza asemănarea structurală dintre un obiect şi o reprezentare a lui este totuşi un remarcabil act de abstractizare.

Fiecare tehnică artistică prescrie felul în care se redau cel mai bine trăsăturile unui obiect. Bunăoară, un obiect rotund poate fi reprezentat cu creionul ca o linie circulară. Un penel, care lasă dîre mai mari, poate produce un echivalent al aceluiaşi obiect sub forma unei pete circulare de vopsea. Dacă folosim argila sau piatra, echivalentul optim al rotunjimii este o sferă. Un dansator va realiza aceasta alergînd în cerc, învîrtindu-se în jurul axei proprii sau formînd, împreună cu alţi dansatori, o configuraţie circulară. Dacă tehnica respectivă nu permite obţinerea unei forme curbe, rotunjimea poate fi exprimată şi prin rectiliniaritate. Figura 108 prezintă un şarpe urmărind o broască, aşa cum sînt înfăţişate aceste vieţuitoare pe o împletitură de nuiele lucrată de indienii din Guyana. O figură poate exprima optim rotunjimea într-o anumită tehnică, dar nu şi în alta. Cercul sau discul pot fi soluţia perfectă într-o imagine plană. În sculptură însă, care este tridimensională, cercul şi discul îmbină rotunjimea cu planitatea, şi astfel sînt soluţii imperfecte. Un măr lucrat în alb şi negru devine „incolor” dacă e transferat dintr-o litografie monocromă într-o pictură în ulei. Într-un tablou de Degas o dansatoare imobilă reprezintă adecvat o dansatoare în mişcare. Dar într-un film, sau pe scenă, o dansatoare imobilă n-ar mai reprezenta mişcarea, ci înţepeneala.

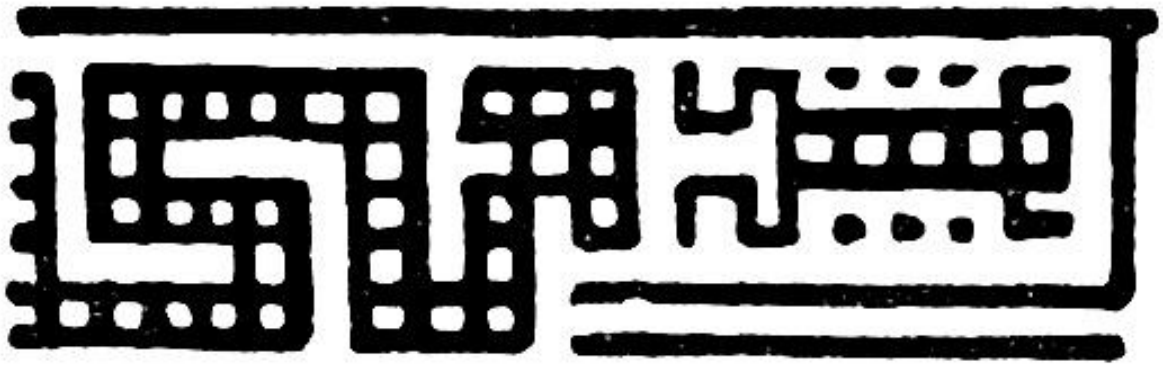


Figura 108

Forma este determinată nu numai de proprietăţile fizice ale materialului ci şi de stilul de reprezentare al unei culturi sau al unui artist. O pată de culoare poate înfăţişa un cap de om în lumea esenţialmente bidimensională a lui Matisse dar aceeaşi pată ne-ar părea plată şi nu rotundă într-una din picturile marcat tridimensionale ale lui Caravaggio. Într-o statuie cubistă de Lipchitz un cub poate fi capul, dar acelaşi cub ar fi doar un bloc de materie anorganică într-o lucrare de Rodin. În figura 109 avem desenul lui Picasso *Sfîrşitul unui monstru*.

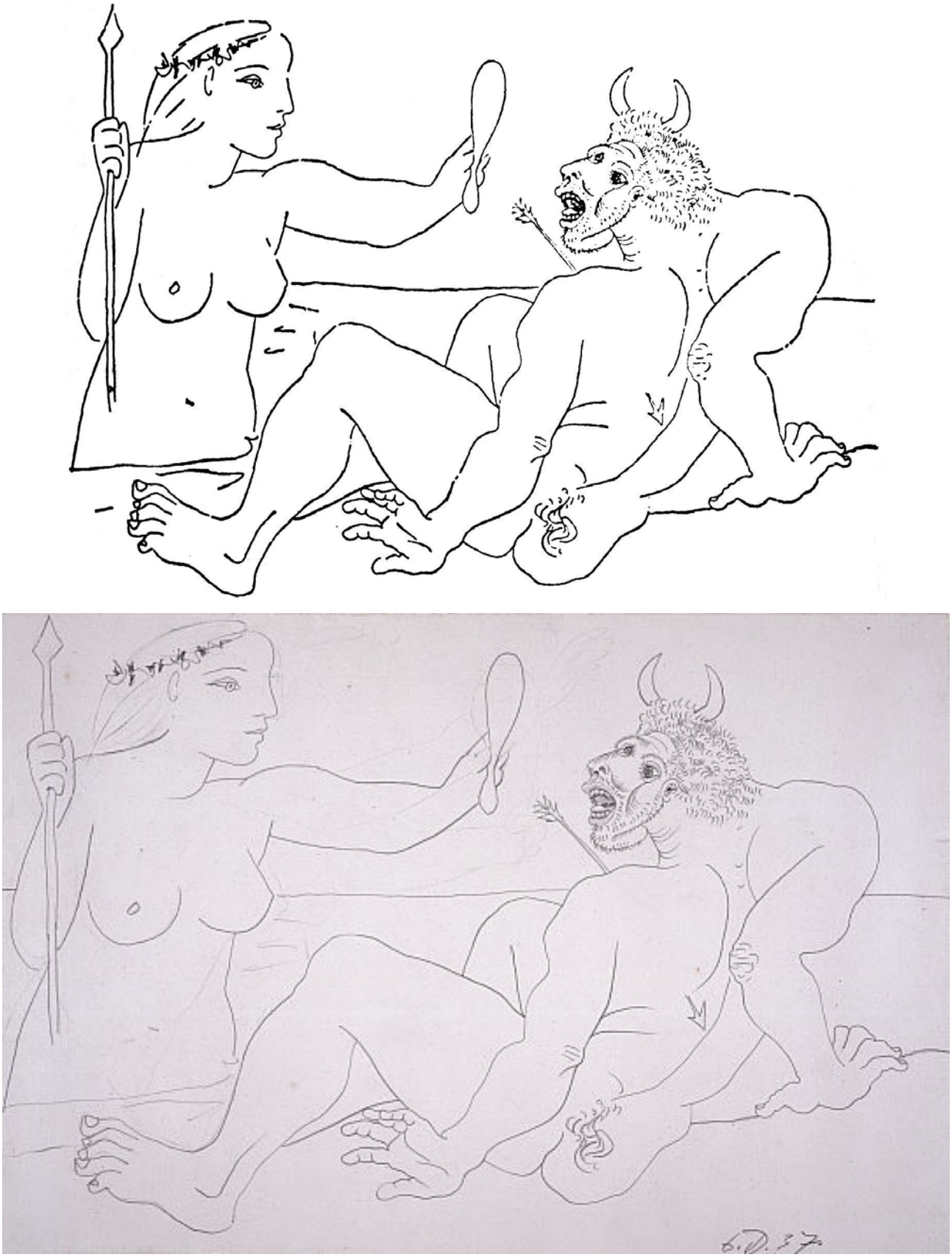


Figura 109

PABLO PICASSO, Sfîrşitul unui monstru (1937), *colecţia Roland Penrose, Londra*.

Felul în care e desenat capul monstrului serveşte, în alte opere ale aceluiaşi artist, pentru a reprezenta forme nealterate, nemonstruoase (vezi taurul din fig. 106). Nu este nici un paradox aici. O imagine care produce un monstru într-o pictură relativ realistă poate reprezenta o anatomie „corectă" într-o lucrare unde acelaşi fel de deformare este aplicat peste tot.

Asemenea transpuneri ale înfăţişării obiectelor fizice în forme adecvate unor anumite tehnici nu sînt convenţii ezoterice născocite de artişti. Ele sînt curent folosite pretutindeni în jurul nostru. Modelele la scară, desenele liniare de pe tabla neagră, hărţile rutiere — toate deviază pronunţat de la obiectele reprezentate. Noi descoperim uşor şi acceptăm faptul că pe hîrtie un obiect vizual poate reprezenta un lucru foarte diferit din natură, cu condiţia ca el să ne fie înfăţişat în echivalentul structural adecvat tehnicii respective. În capitolul următor voi demonstra logica infailibilă şi consecvenţa copiilor în această privinţă.

Explicaţia psihologică a acestui fenomen frapant este, mai întîi, aceea că în percepţia şi gîndirea umană asemănarea se bazează nu pe identitatea părţilor, ci pe corespondenţa trăsăturilor structurale esenţiale şi, în al doilea rînd, că orice om fără prejudecăţi înţelege spontan un obiect dat, în funcţie de legile contextului respectiv.

Ne trebuie foarte mult „rafinament" pentru a ajunge să considerăm că reprezentarea nu este doar o imitaţie a obiectului, ci şi a ambianţei lui, astfel încît ne aşteptăm ca un tablou să arate nu ca un tablou, ci ca un spaţiu, iar o statuie — nu ca o bucată de piatră, ci ca un corp viu, din carne şi oase. Acest concept de reprezentare mai puţin inteligent, departe de a fi inerent omului, constituie un produs tîrziu al culturii în care s-a întîmplat să vieţuim un timp.

Atunci cînd intrăm într-un muzeu şi privim formele date capului omenesc de către sculptori din diferite epoci şi culturi, înţelegem că acelaşi prototip simplu poate fi reflectat într-o infinitate de reprezentări la fel de valide. Capul se poate compune din cîteva figuri generale, sau din numeroase altele mai mici; ele pot fi plate sau curbe, unghiulare sau voluminoase, net separate sau contopite. Ele se pot naşte din cuburi sau sfere, din elipsoizi sau paraboloizi; ele pot conţine cavităţi adînci sau mici scobituri. Fiecare îşi are rostul său şi fiecare îşi spune mesajul.

Această capacitate de a inventa o configuraţie izbitoare, mai ales atunci cînd se aplică unor forme familiare ca mîna ori capul, este calificată drept imaginaţie artistică. Imaginaţia nu înseamnă nicidecum în primul rînd invenţia de noi subiecte, şi nici măcar producerea unor figuri noi. Imaginaţia artistică poate fi mai exact definită drept găsirea de forme noi pentru conţinutul vechi sau, dacă renunţăm la dihotomia convenabilă dintre formă şi conţinut, drept o concepţie proaspătă despre un subiect vechi. Invenţia de lucruri sau situaţii noi este valoroasă doar în măsura în care acestea servesc la interpretarea unei teme vechi — adică universale — din experienţa umană. Există mai multă imaginaţie în felul cum zugrăveşte Tiţian o mînă decît în sute de coşmaruri suprarealiste pictate într-o manieră plată, convenţională.

Imaginaţia vizuală este un dar universal al minţii omeneşti, un dar care la omul obişnuit se manifestă de la o vîrstă fragedă. Atunci cînd copiii încep să experimenteze cu forme şi culori, ei se găsesc în faţa sarcinii de a inventa un mod de reprezentare, într-o tehnică anumită, a obiectelor cunoscute de ei. Uneori sînt ajutaţi de cele văzute la alţii, dar de regulă acţionează singuri. Numeroasele soluţii originale pe care le găsesc sînt cu atît mai remarcabile cu cît subiectul este foarte elementar. Figura 110 arată reprezentări ale corpului omenesc reproduse după desene făcute de copii în diferite stadii de dezvoltare. Desigur, aceşti copii nu încercau să fie originali. Şi totuşi strădania de a pune pe hîrtie ceea ce vedeau îi făcea să descopere o nouă formulă vizuală pentru un subiect vechi. Fiecare dintre aceste desene, care ar putea fi uşor însutite, respectă

conceptul vizual de bază al corpului omenesc — dovadă fiind faptul că privitorul îl înţelege — şi ne oferă totodată o interpretare ce-l diferenţiază de celelalte.

Figura 110

Este evident că obiectul însuşi impune doar un minimum de trăsături structurale, solicitînd astfel „imaginaţia" în sensul literal al cuvîntului, adică acea activitate prin care lucrurile devin imagini. Dacă examinăm desenele mai îndeaproape, găsim ample variaţii în privinţa multor factori formali. Diferenţele pronunţate de mărime absolută nu apar în figura 110. Mărimea relativă a părţilor, cea a capului în comparaţie cu restul corpului, variază considerabil. Apar multe soluţii diferite pentru subîmpărţirea corpului. Variază nu numai numărul părţilor, ci şi amplasarea contururilor. Unele desene prezintă numeroase detalii şi diferenţieri, altele au doar puţine. Pentru reprezentarea aceluiaşi obiect se recurge la forme rotunde şi forme unghiulare, dungi subţiri şi mase solide, juxtapuneri şi suprapuneri. Mai mult, simpla enumerare a deosebirilor geometrice nu relevă suficient individualitatea vădită în aspectul general al acestor desene. Unele figuri par stabile şi raţionale, altele sînt angajate în acţiuni nesăbuite. Există aici imagini rafinate şi imagini grosiere, imagini simple şi altele de o subtilă complexitate, imagini durdulii şi firave. Fiecare dintre ele exprimă un mod de viaţă, un mod de a fi o fiinţă umană. Diferenţele se datoresc parţial stadiului de dezvoltare, parţial caracterului fiecărui copil şi parţial scopului urmărit prin desen. împreună, aceste desene demonstrează abundenţa resurselor de imaginaţie picturală existente în fiecare copil obişnuit, pînă cînd lipsa de încurajare, instruirea nepotrivită şi un mediu nefavorabil le anihilează la toţi, cu excepţia cîtorva norocoşi.

O soluţie artistică reuşită este atît de frapantă încît ne apare ca singura realizare posibilă a subiectului. Pentru a putea aprecia cum se cuvine rolul imaginaţiei, trebuie să comparăm mai multe redări diferite ale aceleiaşi teme. Foarte rar se întîlnesc descrieri sistematice ale diferitelor moduri în care se poate reprezenta un subiect anumit. Găsim un exemplu bun în analiza făcută-de Lucien Rudrauf Bunavestirilor ca „variaţii pe o temă plastică". El arată cît de diferit a fost interpretată această celebră întîlnire, în funcţie de acel moment al episodului pe care l-a ales artistul, cum repartizează imaginaţia acestuia funcţiile activă şi pasivă, dominaţia şi supunerea etc. Studiile istorice, care urmăresc o temă de-a lungul cîtorva epoci, sînt mai frecvente. Printre altele ele ne arată cum uneori artistul găseşte o imagine ce întruchipează un subiect esenţial cu o forţă irezistibilă. Aceeaşi naraţiune, aceeaşi compoziţie sau aceeaşi postură trăieşte apoi timp de secole ca o contribuţie nepieritoare la modul omului de a-şi reprezenta lumea din jur.

Niveluri de abstractizare

O dimensiune în care artistul îşi poate exercita libertatea este gradul de abstractizare la care recurge în redarea subiectului. El poate copia înfăţişarea lumii materiale cu fidelitatea meticuloasă a tehnicii „trompe l'oeil" sau, ca Mondrian şi Kandinsky, poate utiliza figuri total nonmimetice, care reflectă experienţa umană prin expresii vizuale şi relaţii spaţiale pure. Pe tărîmul reprezentărilor, multe stiluri picturale se limizeată la redarea obiectelor din natură cu un minimum de trăsături structurale. Această manieră foarte abstractă predomină în stadiile de început ale dezvoltării artei, adică în lucrările copiilor şi „primitivilor", dar şi în anumite aspecte ale stilului bizantin de artă creştină, în arta modernă occidentală şi în producţiile artistice ale schizofrenicilor. Asocierea poate părea ciudată, dar dacă admitem că asemănarea de formă trădează o anumită asemănare a stării mintale, va trebui să facem generalizări îndrăzneţe.

Imaginile ce rezultă din limitarea reprezentării doar la cîteva trăsături ale obiectului sînt adesea simple, regulate şi simetrice. La prima vedere nu pare să existe vreun motiv puternic pentru aceasta. Omisiunile pot

face figura mai complicată. Teoreticienii secolului trecut, înclinaţi să găsească sursa tuturor proprietăţilor imaginii în aspectele observate în natură, au încercat să explice această tendinţă arătînd că realitatea conţine figuri regulate pe care omul, chipurile, le-ar fi imitat — discul solar, alcătuirea simetrică al plantelor, a animalelor şi a oamenilor înşişi. Ca un exemplu extrem, Wilhelm Worringer citează cazul unui antropolog care şi-a propus să dovedească cu ajutorul instantaneelor fotografice că figura crucii s-a născut din configuraţia unui stol de berze în zbor. Evident, demersul nu este prea satisfăcător, el neputîndu-ne explica de ce omul ar fi ales perceptele de formă regulată dintr-un număr cu mult mai mare de forme neregulate. Uneori forma simplă a unei imagini se poate datora în parte tehnicii de execuţie — de exemplu, în cazul împletiturilor din nuiele — dar această observaţie nu ne poate conduce la nici un principiu cu valabilitate generală. Mai plauzibil, putem observa că atunci cînd în anumite împrejurări intelectul scapă de loialitatea sa obişnuită faţă de complexităţile naturii, el organizează figurile potrivit acelor tendinţe ce se manifestă în propria sa funcţionare. Avem multe dovezi că tendinţa principală ce acţionează este aici cea către maximum de simplitate structurală, adică spre figura cea mai regulată, mai simetrică şi mai conformă regulilor geometriei ce se poate realiza în situaţia respectivă.

Trebuie notat că deşi în cazurile de mai sus trăsăturile reprezentaţionale născute din lumea fizică sînt puţine, artistul poate totuşi să dezvolte aceste trăsături într-un joc complicat de figuri, care ar putea fi definite drept geometrice, ornamentale, formaliste, stilizate, schematice sau simbolice.

Ca un prim pas spre înţelegerea unor asemenea stiluri foarte abstracte, remarcăm că în anumite condiţii culturale o artă mai realistă n-ar sluji mai bine scopului urmărit de artist ci, dimpotrivă, i-ar dăuna. Imaginile primitive, de exemplu, nu apar nici dintr-o curiozitate degajată pentru înfăţişarea lumii, nici din reacţia „creatoare" ca atare. Ele nu sînt menite să genereze iluzii plăcute. Arta primitivă este un instrument practic pentru treburile importante ale vieţii de fiecare zi; ea întruchipează anumite forţe supraomeneşti, care pot astfel deveni parteneri în cadrul unor acţiuni concrete. Ea înlocuieşte obiecte reale, animale sau oameni, preluînd astfel funcţia lor de a aduce tot felul de servicii. Ea înregistrează şi transmite informaţii. Ea permite exercitarea unor „influenţe magice" asupra făpturilor şi obiectelor absente.

În toate aceste operaţii contează nu existenţa materială a lucrurilor, ci efectele pe care le produc sau le suportă acestea. Ştiinţele moderne despre natură ne-au obişnuit să credem că multe dintre aceste efecte sînt fenomene fizice care oglindesc compoziţia şi comportamentul materiei. Această opinie este de origine relativ recentă şi se deosebeşte mult de o idee mai simplă ce şi-a găsit expresia cea mai pură în ştiinţa primitivă. Noi credem că hrana este necesară deoarece ea conţine anumite substanţe fizice pe care corpul nostru le absoarbe şi le foloseşte. Pentru primitivi, hrana este purtătoarea unor forţe imateriale a căror virtute vitalizatoare se transmite celui care o mănîncă. Bolile nu sînt provocate de acţiunea fizică a microbilor sau toxinelor, ci de către un „fluid" distructiv emanat de anumite puteri ostile. Rezultă aşadar că pentru primitiv înfăţişarea şi comportamentul specific al lucrurilor din natură, de la care noi obţinem informaţii despre efectele fizice probabile, sînt tot atît de puţin legate de funcţia respectivelor lucruri ca forma şi culoarea unei cărţi de cuprinsul ei. Astfel, de exemplu, atunci cînd reprezintă animale primitivul se limitează la enumerarea unor trăsături ca membrele şi organele, folosind forme şi imagini nete, geometrice, pentru a le identifica cît mai

exact cu putinţă specia, funcţia, importanţa şi relaţiile reciproce. El poate folosi, de asemenea, mijloace picturale pentru a exprima calităţi „fizionomice" cum sînt ferocitatea sau atitudinea prietenoasă a animalului. Detaliile realiste ar ascunde în loc să lămurească aceste caracteristici importante. (Găsim principii similare de reprezentare în propria noastră cultură, la ilustraţiile tratatelor medicale scrise înainte de apariţia ştiinţelor naturale moderne.)

Stadiile iniţiale de dezvoltare generează figuri foarte abstractizate, deoarece contactul strîns cu complexităţile lumii fizice nu este, sau nu este încă, relevant pentru activitatea picturală. E imposibil însă, să răsturnăm această afirmaţie şi să presupunem că figurile foarte abstracte sînt totdeauna fructul unui stadiu inferior de evoluţie mintală. Oamenii creează adesea imagini elementare nu pentru că mai au mult de progresat, ci pentru că au regresat mult. Putem găsi un exemplu în arta bizantină, care constituie un regres de la cel mai realist stil de reprezentare pe care îl cunoscuse lumea. Arta a ajuns în slujba unei stări de spirit care, în manifestările ei extereme, condamna însăşi folosirea imaginilor. Viaţa pămîntească era privită doar ca o pregătire pentru cea din ceruri. Trupul material era o sursă de păcate şi suferinţe. Astfel arta vizuală, în loc să proclame frumuseţea şi importanţa existenţei fizice, folosea corpul ca un simbol vizual al spiritului. Eliminînd volumul şi adîncimea, simplificînd culoarea, postura, gesturile şi expresia, ea a reuşit să dematerializeze omul şi lumea. Simetria compoziţiei reprezenta stabilitatea ordinii ierarhice creată de biserică. Eliminînd tot ce era întîmplător şi efemer, gesturile şi posturile elementare subliniau o valabilitate veşnică, iar formele simple, directe, exprimau disciplina strictă a unei credinţe ascetice.

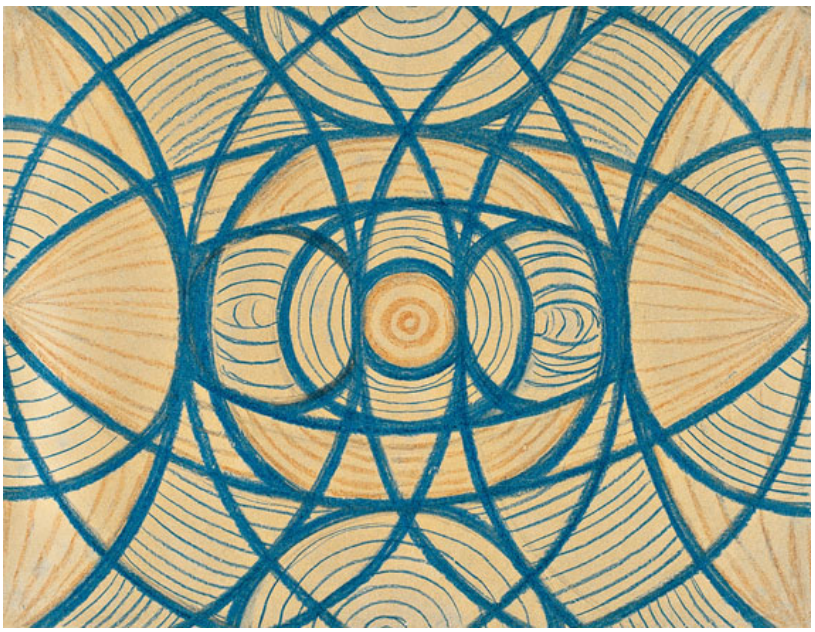
Arta propriului nostru veac ne oferă un alt exemplu frapant de abstractizare extremă obţinută prin regres. La fel ca arta bizantină, ea a renunţat la iluzionismul iscusit al predecesorilor. Aici putem găsi o anumită motivare psihologică a poziţiei schimbate a artistului. Meşteşugarul ce împlinise o anumită nevoie în domeniul conducerii şi religiei a fost treptat împins în afara acestor cercuri şi transformat într-un producător de obiecte de lux excedentare, care sînt păstrate în muzee sau folosite pentru a demonstra bogăţia şi gustul rafinat al celor înstăriţi şi privilegiaţi. Această excludere din mecanismul economic al cererii şi ofertei tinde să-1 transforme pe artist intr-un observator egocentric.

O asemenea desprindere de agitaţia cetăţii îşi are avantajele şi neajunsurile ei. Este pozitiv faptul că spectatorul poate sta deoparte şi poate astfel vedea mai bine şi mai independent. La o anumită distanţă, angajarea personală îşi pierde însemnătatea, detaliul întîmplător dispare şi esenţa îşi dezvăluie larg forma. Artistul detaşat, ca şi savantul, renunţă la aspectul individual, apropiindu-se mai direct de calităţile fundamentale. Sesizarea nemijlocită a esenţelor pure, pentru care Schopenhauer lăuda muzica, văzînd în ea cea mai înaltă dintre arte, este urmărită prin caracterul abstract al celor mai bune realizări din pictura şi sculptura modernă. Forma pură ţinteşte mai direct la mecanismul ascuns al naturii, pe care stilurile mai realiste îl reprezintă indirect prin manifestările lui în obiectele şi fenomenele materiale. Mesajul concentrat al acestor abstractizări rămîne valabil atîta timp cît el îşi păstrează acea atracţie senzorială ce deosebeşte între ele opera de artă şi graficul ştiinţific.

Pe de altă parte, un grad înalt de abstractizare riscă să ducă la o desprindere de bogăţia existenţei reale. Marile lucrări de artă şi ştiinţă au evitat totdeauna acest neajuns; ele au cuprins întregul tărîm al experienţei

umane, aplicînd formele şi principiile cele mai generale unei foarte largi game de fenomene. Să ne gîndim doar la enorma varietate a creaturilor pe care un Giotto, un Rembrandt sau un Picasso le subordonează principiilor generale care determină concepţia sa despre viaţă şi, implicit stilul său. Cînd se pierde contactul cu gama completă a experienţei omeneşti, ceea ce rezultă nu mai este artă, ci doar un joc formalist cu imagini sau concepte goale.

Cazuri extreme ale acestei primejdii pot fi studiate în anumite tipuri de artă schizofrenică, în care scheme ornamentale geometrice sînt elaborate cît mai precis şi îngrijit o permite starea de dezorganizare a minţii autorului. Exemple frapante găsim în desenele făcute de dansatorul Nijinsky în anii cînd s-a aflat intr-un ospiciu. Dacă examinăm starea mintală respectivă, găsim o îngheţare a sentimentelor şi pasiunilor, ca şi o retragere din realitate. Schizofrenicul pare a fi închis într-o carcasă de sticlă. Viaţa din jurul lui pare un spectacol străin, adesea ameninţător, ce se joacă pe o scenă — spectacol care poate fi urmărit, dar care nu permite relaţii reciproce. Intelectul în izolare ţese cosmologii fantastice, sisteme de idei, viziuni, proiecte grandioase. Cum sursele senzoriale ale formelor, şi înţelesurilor din natură sînt blocate, iar pasiunile vitale s-au atrofiat, organizarea formală rămîne, ca să zicem aşa, nemodulată. Tendinţa către forme simple acţionează nestînjenită în vid. Produsul este ordinea ca atare, cu foarte puţină viaţă asupra căreia să se exercite. Resturi de gîndire şi experienţă sînt organizate nu potrivit cu interacţiunea lor semnificativă din realitate, ci după asemănări şi simetrii pur formale. Se construiesc scheme în jurul unor „calambururi" vizuale, prin contopirea unor conţinuturi eterogene pe temeiul asemănării exterioare. În cîteva dintre ultimele picturi ale lui Van Gogh, forma pură copleşeşte natura obiectelor înfăţişate. Mintea puternic tulburată a artistului transformă lumea într-o ţesătură de flăcări, astfel încît copacii nu mai sînt copaci, iar casele şi ţăranii devin trăsături caligrafice de penel. în loc să se cufunde în conţinut, forma se interpune între privitor şi subiectul lucrării.



Vaslav Nijinsky - Bows und Segments Lines (1918 -1919)

Un exemplu de artă schizoidă este Dansul lebedelor-păpuşi (figura 111), unul din multele tablouri executate în pastel de către Friedrich Schroder, care se numea pe sine „Steaua solară".

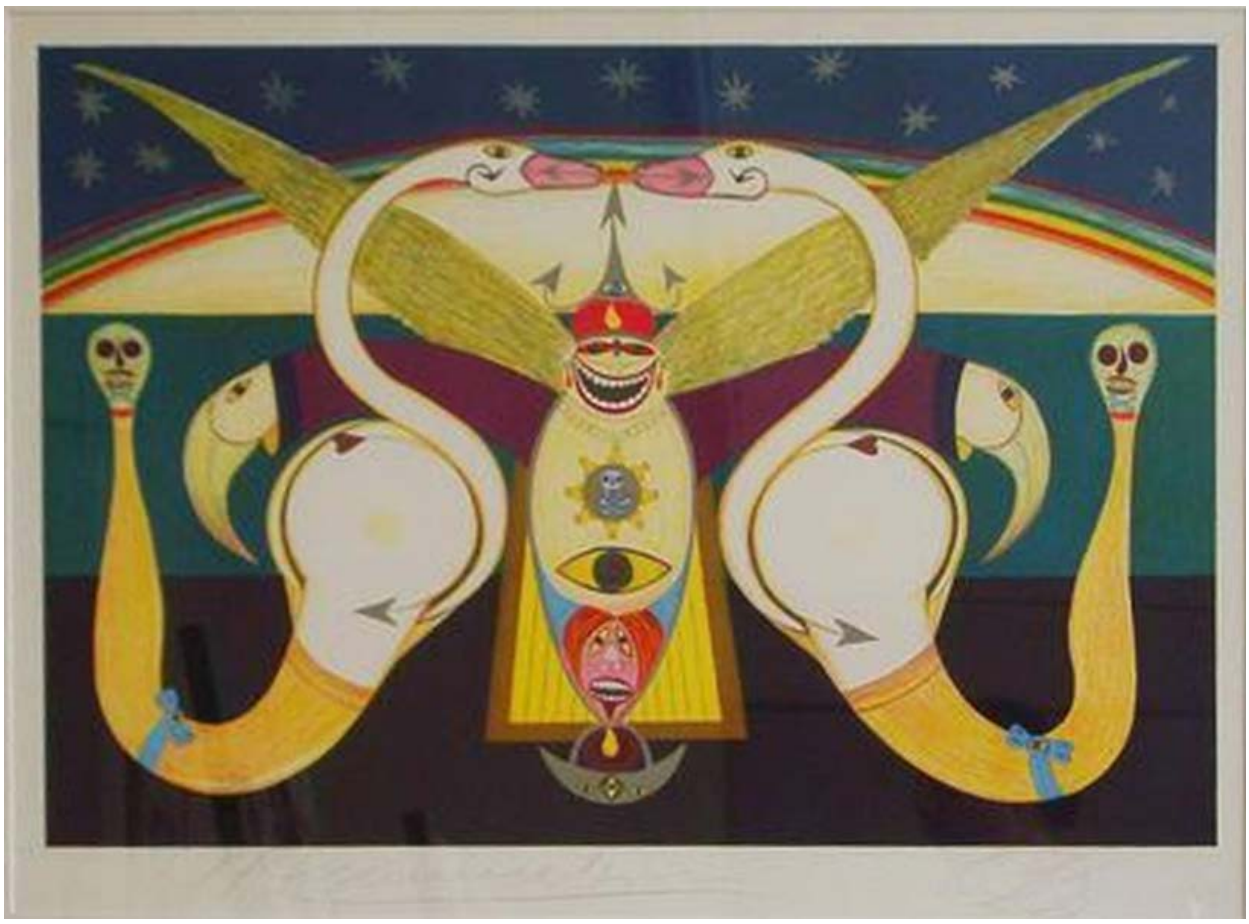


Figura 111

PRDEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN, Dansul de moarte al lebedel-păpuşi, *pastel, colecţia Stegfrted. Poppe, Hamburg.*

După ce şi-a petrecut o mare parte a vieţii în închisori şi în azile de nebuni, acest, vagabond alcoolic, vraci şi şef al unei secte religioase, a început să picteze sistematic cînd avea 57 de ani. Găsim aici, izbitoare, toate trăsăturile artei practicate de nebuni. O schemă ornamentală cu simetrie rigidă este plasată pe un peisaj redus ca adîncime. Figurile din natură, golite de complexitatea şi imperfecţiunea lor organică, au regularitatea lină a unei unde purtătoare nemodulate. Smulse din contextul lor natural, membre şi trunchiuri de oameni şi de animale se combină fără restricţii după afinităţi pur formale: braţele au capete de păsări în loc de mîini, iar gîturi de lebedă cresc devenind fese omeneşti.

Nu întîmplător, trăsături formaliste similare se găsesc în mîzgălelile maşinale ale persoanelor care gîndesc „în gol" sau care se concentrează asupra vreunei idei în timp ce simţul lor de organizare vizuală, nedirijat de o idee călăuzitoare sau de experienţă, le conduce ochiul şi mîna. Figuri geometrice se nasc una din alta, îmbinîndu-se uneori în ansambluri bine structurate, dar alcătuind cel mai adesea aglomerări întîmplătoare de elemente (figura 112).

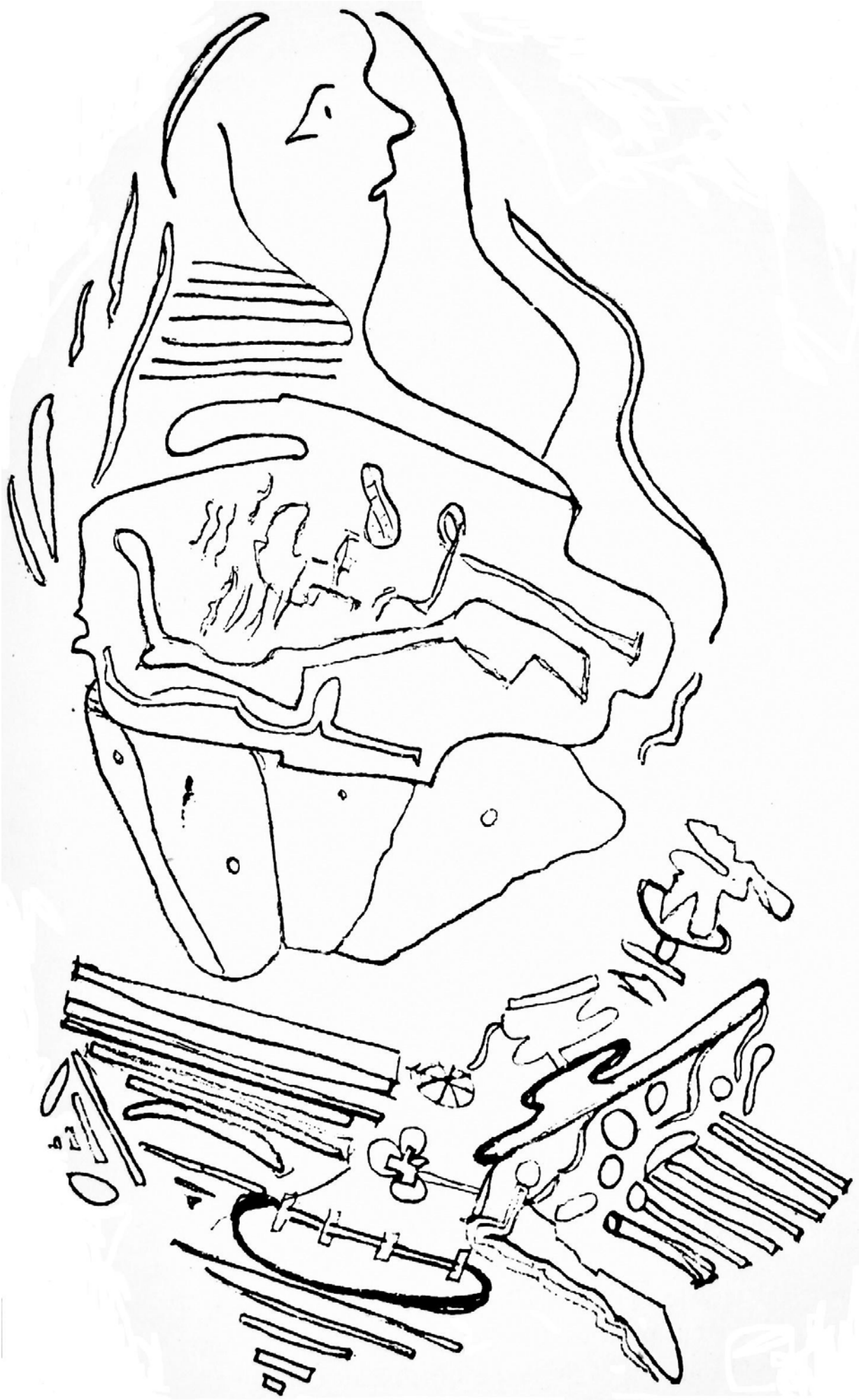


Figura 112

În sfîrşit, există o relaţie semnificativă între formalism şi ornamentaţie. Vorbind despre ornamentaţie ne gîndim în primul rînd la forme vizuale subordonate unui întreg mai amplu, pe care îl completează, îl caracterizează sau îl reîmbogăţesc. Astfel sceptrul, coroana ori roba servesc ca ornamente regale sau judecătoreşti, iar încrustaţiile în lemn sau labele de leu îmbogăţesc aspectul mobilelor tradiţionale. În al doilea rînd, numim un motiv ornamental atunci cînd el este organizat pe baza unui principiu formal simplu. În operele de artă asemenea trăsături ornamentale sînt folosite cu prudenţă. Simetria strictă, de exemplu, este tot atît de rară în pictură şi sculptură pe cît e de frecventă în artele decorative şi aplicate, ca arhitectura ori ceramica. Figura 113 redă în linii mari conturul unui peisaj de Ferdinand Hodler, reprezentînd munţi ce se reflectă într-un lac. Compoziţia de bază este absolut simetrică de-a lungul unei axe orizontale şi aproape simetrică faţă de verticala centrală. Transformînd natura în ornament, artistul a obţinut o preponderenţă rece, deprimantă a ordinii. William Hogarth sesizase acest pericol cînd a scris: „Se poate crede că cele mai multe dintre efectele frumoase se nasc din simetria părţilor obiectului, care este frumoasă: sînt însă profund convins că această idee predominantă se va dovedi curînd total sau aproape total nefondată." El afirma că o regulă permanentă a compoziţiei picturale este evitarea regularităţii. De fapt, chiar şi în opere în care o simetrie generală se potriveşte temei, severitatea ei este totdeauna atenuată de abateri înviorătoare.

Simetria strictă şi repetiţia sînt deseori folosite pentru efecte comice. Acţiuni organizate simetric putem întîlni pe scenă, în comedii. Ca exemplu din literatură, vom cita scena plină de umor cu care începe romanul lui Flaubert Bouvard şi Pecuchel. Doi bărbaţi avînd aceeaşi profesie se îndreaptă în aceeaşi clipă spre aceeaşi bancă dintr-un parc, venind din direcţii opuse, şi, aşezîndu-se, descoperă că amîndoi au obiceiul de a-şi scrie numele în interiorul pălăriei. Folosirea genurilor, repetarea situaţiilor, manierismele persistente din comportamentul unui personaj, toate sînt procedee „ornamentale" curente în comedii deoarece ele dezvăluie ordinea mecanică — cu alte cuvinte, lipsa de viaţă — din existenţă", adică exact ceea ce Henri Bergson a definit ca fiind funcţia umorului.

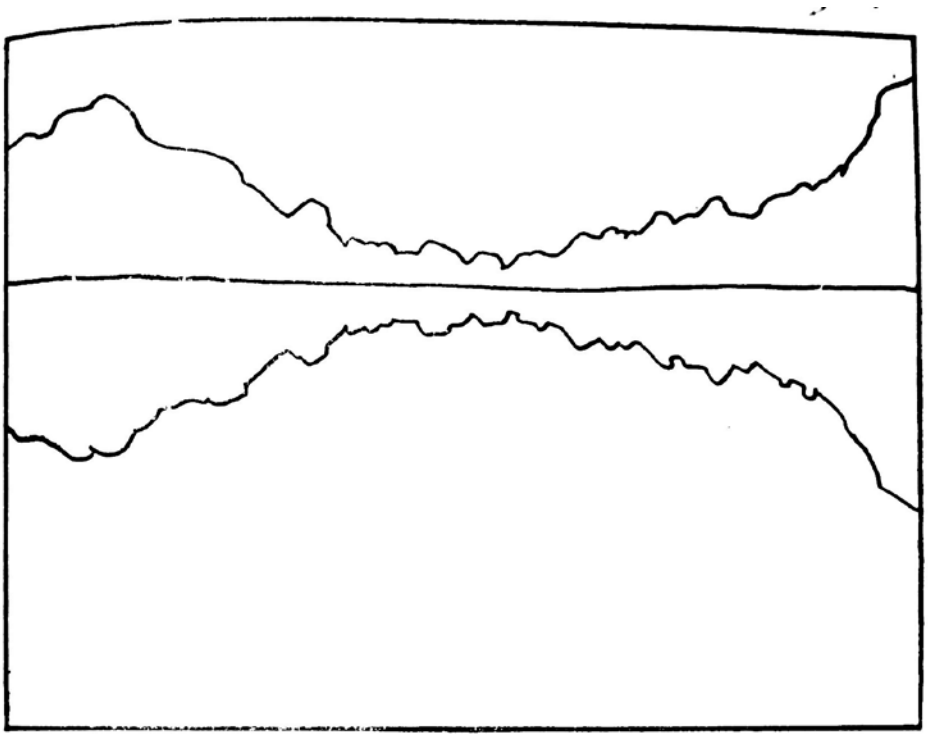
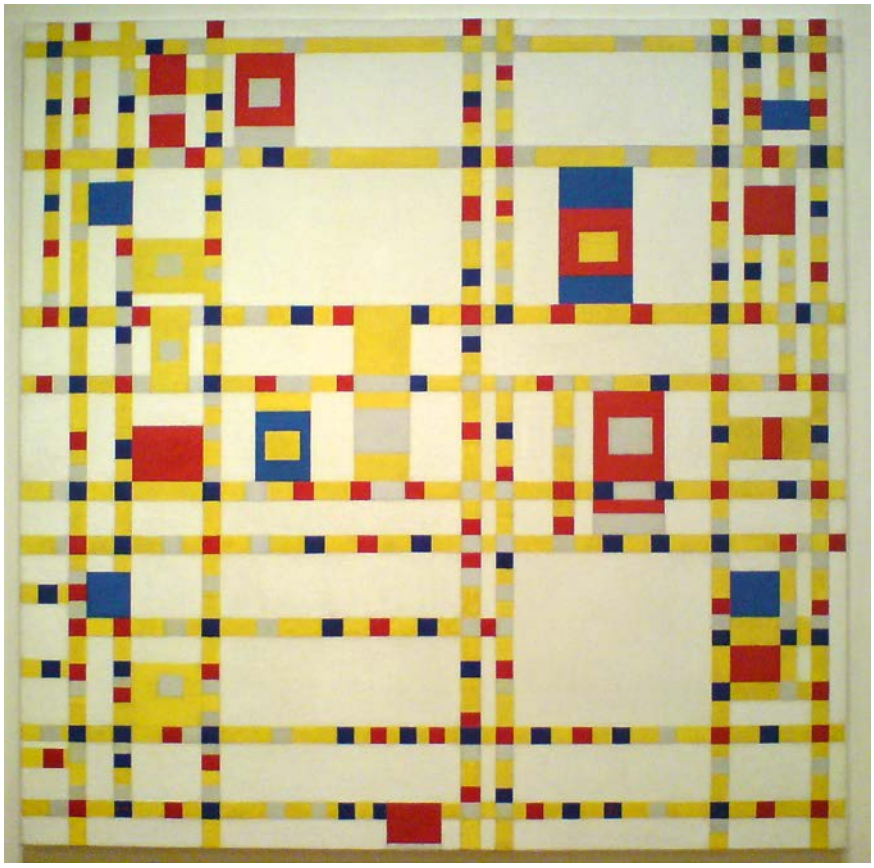


Figura 113

Ferdinand Hodler - Silvarplarasee (1907)

Dacă privim un motiv ornamental ca şi cum ar fi o operă de artă, unilateralitatea conţinutului şi formei îl va face să ne pară gol şi stupid. Dacă, pe de altă parte, o operă de artă este folosită în scopuri decorative, ea îşi va depăşi menirea şi va tulbura unitatea întregului pe care urma să-l slujească. Abstracţiunile tîrzii ale lui Mondrian, deşi compuse din cîteva trăsături formale elementare, nu sînt în nici un caz ornamente. Ornamentul aşa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestînjenită de vicisitudinile vieţii. O asemenea definiţie este deplin justificată cînd imaginea nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui context mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei. Modelele de pe tapete sau de pe materialele de rochie satisfac o asemenea cerinţă limitată. Creaţia arhitecturală s-a bazat atît de insistent pe simetrie în toate culturile deoarece clădirile sînt un element de ordine şi stabilitate în mijlocul existenţei umane, care se caracterizează prin luptă, întîmplare, discordie, schimbare şi iraţionalitate. Acelaşi lucru se poate spune despre bijuterii, ceramică şi mobilă, dar nu despre operele de artă în sensul mai restrîns al cuvîntului.



Mondrian - Broadway Boogie Woogie(1943)

Picturile şi sculpturile sînt mesaje autonome despre natura existenţei umane şi, ca atare, ele se referă la această existenţă în toate aspectele ei esenţiale. Ornamentul prezentat ca operă de artă devine o utopie, în care nu se cunoaşte discordia şi tragedia şi unde domneşte o tihnă netulburată. O operă de artă dezvăluie interacţiuna dintre ordinea esenţială şi varietatea iraţională de conflicte. *Nostra res agilur*.*

„Izvorul"

În opera de artă o schemă abstractă organizează substanţa vizuală astfel încît expresia dorită să fie transmisă direct ochiului. Faptul este probabil cel mai izbitor demonstrat cînd analizăm mai amănunţit o pictură care la prima vedere nu pare a oferi mai mult decît o platitudine agreabilă prezentată într-un mod naturalist curent.

„Izvorul (La Source), pictat de Ingres în 1856, cînd avea 75 de ani, reprezintă o fată stînd în picioare în poziţie frontală şi ţinînd pe umăr un ulcior cu apă (figura 114). La prima vedere găsim în acest tablou calităţi ca veridicitate, valoare estetică, simplitate. Richard Muther observă că nudurile lui Ingres îl fac pe privitor să uite aproape că priveşte opere de artă. „Un artist care era un adevărat zeu pare să fi creat făpturi omeneşti goale." Putem împărtăşi această trăire, întrebîndu-ne totodată: cît de naturală este, bunăoară, postura fetei? Dacă vedem în personaj o făptură reală, constatăm că ea ţine ulciorul în mod foarte artificial. Această constatare ne poate surprinde, căci pentru ochi atitudinea fetei este relativ firească şi simplă. În lumea bidimensională a planului pictural ea oferă o soluţie clară şi logică. Fata, ulciorul şi revărsarea apei sînt înfăţişate complet. Ele se aliniază în plan cu un simţ absolut „egiptean" al clarităţii şi al neglijării unei posturi realiste.

---

* Aceasta ne priveşte pe noi (în limba latină în original)

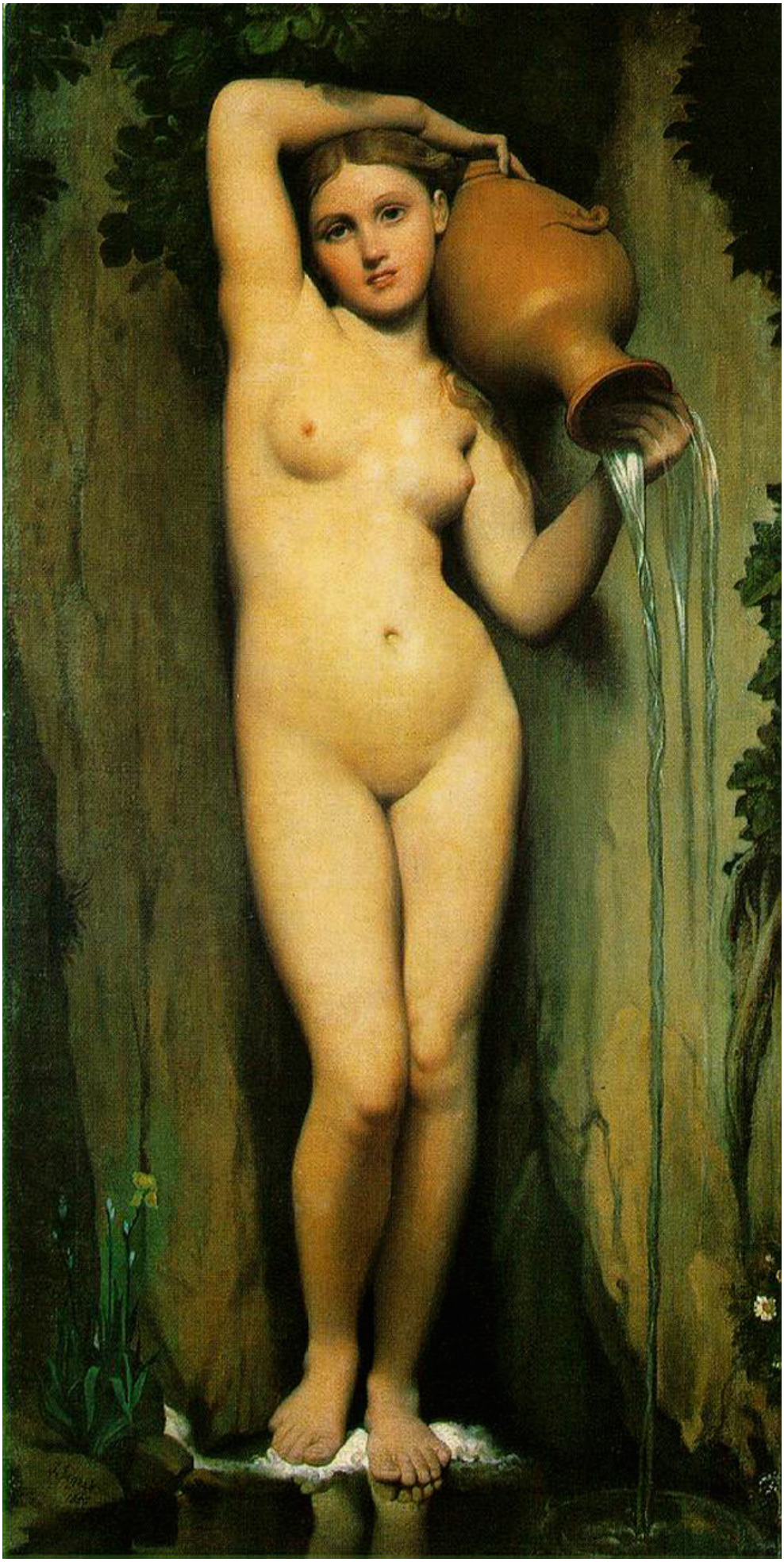


Figura 114

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, Izvorul, *1856, Luvru, Paris*

Astfel, organizarea esenţială a personajului se dovedeşte a nu fi nicidecum o soluţie facilă. E nevoie de imaginaţie şi de măiestrie pentru a reda cu succes felul în care braţul drept al fetei înconjoară capul. Mai mult, amplasarea, forma şi funcţia ulciorului generează asociaţii semnificative, Corpul ulciorului poate fi văzut ca un echivalent răsturnat al elementului de alături — capul fetei. Cele două unităţi sînt similare ca formă şi au, ambele, cîte o latură liberă, de care se prinde urechea, respectiv toarta, şi cîte o latură puţin acoperită. Amîndouă sînt aplecate spre stînga, şi există o anumită corespondenţă între apa care curge şi părul revărsat al fetei. Această analogie formală subliniază geometria ireproşabilă a corpului omenesc, dar, îndemnînd la comparaţie, ea de asemenea subliniază diferenţele. În contrast cu „faţa" goală a ulciorului, trăsăturile fetei stabilesc un contact mai marcat cu privitorul. În acelaşi timp, ulciorul permite curgerea liberă a apei, pe cînd gura fetei este aproape închisă. Contrastul nu se limitează la faţă. Conotaţiile uterine ale ulciorului rimează cu corpul, şi din nou asemănarea e folosită pentru a sublinia că, în timp ce vasul lasă să se reverse apa, zona pelviană a trupului este zăvorîtă. Pe scurt, tabloul exploatează tema feminităţii promise, dar neacordate.

Ambele aspecte ale acestei teme sînt dezvoltate prin invenţii formale suplimentare. Refuzul fecibrelnic ce reiese din genunchii strîns lipiţi, din aderenţa braţului la cap şi din strînsoarea mîinilor este contracarat prin deplina dezgolire a trupului. O antiteză similară poate fi găsită în postura corpului. Forma lui generală indică o axă de simetrie verticală dreaptă, dar simetria nu este nicăieri complet realizată cu excepţia feţei, care constituie un mic model de perfecţiune desăvîrşită. Braţele, sînii, coapsele, genunchii şi picioarele sînt doar devieri alternante de la o simetrie potenţială (fig. 115). De asemenea, nici verticala nu se realizează nicăieri, ea rezultînd numai din oblicităţile axelor mai mici, care se compensează reciproc. Direcţia se schimbă de cel puţin cinci ori, la axele capului, pieptului, bazinului, gambelor şi picioarelor. Aspectul rectiliniar al ansamblului se naşte din oscilaţia părţilor. El ne oferă seninătatea vieţii, nu a morţii. Există în această mişcare unduită a trupului ceva realmente asemănător apei, care lasă în umbră curgerea directă din ulcior. Nemişcarea fetei este mai vie decît apa ce se varsă. Potenţialul este mai puternic decît realul.

Dacă privim acum axele centrale oblice pe care se înalţă corpul, observăm că aceste axe sînt scurte la extremităţi, lungindu-se spre centru. Un crescendo al dimensiunilor conduce de la cap, trecînd prin piept, spre spaţiul alungit al pîntecelui şi coapselor; la fel stau lucrurile şi dacă pornim de la picioare, prin gambe, către centru. Această simetrie între partea de sus şi cea de jos este intensificată de un decrescendo al „acţiunii" picturale de la extremităţi spre centru. Atît în porţiunea de sus cît şi în cea de jos găsim o abundenţă de mici unităţi şi frîngeri unghiulare, o îngrămădire de detalii şi o mişcare spre înainte şi spre înapoi pe dimensiunea adîncimii. Această acţiune se stinge treptat pe măsură ce unităţile se măresc, pînă ce, dincolo de „porţile" sînilor şi genunchilor, toate mişcările mărunte încetează, iar în centrul planului tăcut rămîne sanctuarul închis al organului genital.

Figura 115

Pe marginea stîngă a corpului, de la umăr în jos, găsim mici curbe ce duc spre arcul amplu al coapsei, urmate apoi de curbe din ce în ce mai reduse, la gambă, gleznă şi laba piciorului. Acest contur stîng contrastează puternic cu cel drept, care este aproape o dreaptă perpendiculară. Verticala este prelungită şi susţinută prin ridicarea braţului drept. Acest contur combinat al triunghiului şi braţului constituie un bun exemplu de reinterpretare formală a unui subiect, deoarece el este o descoperire, o linie nouă, neprevăzută în cadrul conceptului vizual de bază al trupului omenesc. Conturul din dreapta exprimă verticala ce este doar implicată în zigzagurile axei centrale. El reprezintă repausul şi este aproape geometric, îndeplinind astfel o funcţie similară celei îndeplinită de faţă. Corpul, deci, se află între două enunţuri pure ale principiilor pe care le combină în sine: calmul perfect al conturului drept şi acţiunea unduită a celui stîng.

Simetria dintre partea de sus şi cea de jos, inventată de artist pentru această imagine, nu se naşte din structura organică. Ea este de asemenea contracarată de conturul general al corpului. Personajul se înscrie într-un triunghi subţire, înclinat, avînd în vîrfuri cotul drept, mîna stîngă şi picioarele. Triunghiul creează o axă centrală secundară, oblică, care se sprijină labil pe o bază îngustă. înclinarea lui constituie un adaos subtil la caracterul viu al corpului, fără să-i tulbure verticalitatea esenţială. El atenuează parţial rigiditatea verticală a conturului drept, acesta fiind interpretat ca o abatere prin înclinare de la axa secundară a triunghiului (comparaţi cu figura 72 *b*). în fine, simetria oblică a celor două coate trebuie şi ea notată, căci aici avem un element unghiular foarte important, el dînd „sare" unei compoziţii ce ar putea suferi de monotonia curbelor graţioase.

Cîteva dintre trăsăturile descrise mai sus rezultă pur şi simplu din figura obiectivă şi alcătuirea corpului omenesc, dar o comparaţie între această pictură şi o Veneră de Tiţian, sau *David* al lui Micelangelo, ne arată cit de puţine lucruri au în comun corpurile create de artişti. Remarcabilă în cazul unui tablou ca Izvorul este împrejurarea că, privindu-l, sesizăm efectul artificiilor formale ce îl fac să reprezinte atît de bogat viaţa, chiar dacă nu ne dăm seama de aceste artificii în sine. Atît de lin se integrează acestea într-un ansamblu de mare simplitate generală, atît de organic se naşte schema compoziţională din subiect şi din mijloacele picturii, încît noi vedem, se pare, natura însăşi, minunîndu-ne totodată de inteligenţa interpretativă pe care o conţine.

Informaţia vizuală

S-ar fi putut părea că cele spuse contra copierii mecanice a obiectelor materiale şi despre interpretarea vizuală a înţelesului prin forma abstractă organizată se aplică doar în domeniul artei, căci atunci cînd avem de-a face cu imagini menite să transmită informaţii faptice pentru texte ştiinţifice, dicţionare, manuale tehnice etc., precizia mecanică a reprezentării ar fi o cerinţă evidentă. Şi totuşi nu este aşa.

Înregistrarea fotografică, metoda cea mai fidelă de realizare a unei imagini, n-a înlocuit meşteşugul omenesc, şi din motive întemeiate. Fotografia este, desigur, mai autentică în redarea unei scene de stradă, a unui mediu natural, a unei texturi, a unei expresii fugare. Ceea ce contează în asemenea situaţii este inventarul şi dispunerea întîmplătoare, calitatea de ansamblu şi detaliul complet, iar nu precizia formală. Cînd avem nevoie de imagini destinate unor scopuri tehnice sau ştiinţifice — bunăoară, ilustraţii redînd maşini, organisme microscopice, operaţii chirurgicale — preferinţa se îndreaptă spre desene sau, cel puţin, spre fotografii retuşate cu mîna. Motivul este că fotografiile ne redau obiectul „însuşi", comunicîndu-ne unele dintre proprietăţile lui: conturul caracteristic al unei păsări, culoarea unei substanţe chimice, numărul stratelor geologice. Ilustraţia medicală trebuie să distingă între texturi netezi şi texturi rugoase, să arate mărimea şi poziţia relativă a organelor, reţeaua vaselor sanguine, mecanismul unei articulaţii. O ilustraţie tehnică trebuie să redea exact proporţiile şi unghiurile, să stabilească concavitatea sau convexitatea unei piese şi să diferenţieze între ele unităţile. Proprietăţi de acest fel sînt tot ce trebuie să ştim. Reiese de aici nu numai că e mai bună acea imagine care omite amănuntele inutile, alegînd caracteristicile grăitoare, dar şi că faptele semnificative trebuie transmise ochiului fără nicio ambiguitate. Aceasta se realizează cu ajutorul factorilor perceptuali, dintre care cîţiva sînt examinaţi în prezenta carte: simplitatea figurii, gruparea ordonată, suprapunerea clară, redarea distinctă a obiectului şi a fondului, folosirea eclerajului şi a perspectivei, interpretarea valorilor spaţiale. Precizia formei este necesară pentru a reda trăsăturile vizuale ale unui obiect.

Desenatorul însărcinat să realizeze o imagine fidelă a unui mecanism de ceas electric sau a unei inimi de broască trebuie să inventeze o schemă adaptată obiectului, aşa cum face şi artistul. Şi întrucît realizarea imaginii înseamnă de fapt relevarea trăsăturilor importante, nu e surprinzător că desenatorul trebuie să sesizeze care sînt aceste trăsături. Pentru crearea unei ilustraţii utile pot fi necesare cunoştinţe de ordin biologic, medical şi tehnic. Aceste cunoştinţe sugerează artistului o schemă perceptuală adecvată existentă în obiect, pe care el o aplică imaginii. Orice reproducere este interpretare vizuală. Interpretările unui desenator neavizat, bazîndu-se numai pe ceea ce el vede în momentul respectiv, vor fi înşelătoare sau prea vagi.

Desenele ştiinţifice ale lui Leonardo da Vinci sînt cu totul remarcabile tocmai pentru că el a înţeles deplin structura şi funcţionarea celor desenate, reuşind totodată să organizeze, cu maximum de claritate, scheme perceptuale complexe (fig. 116).

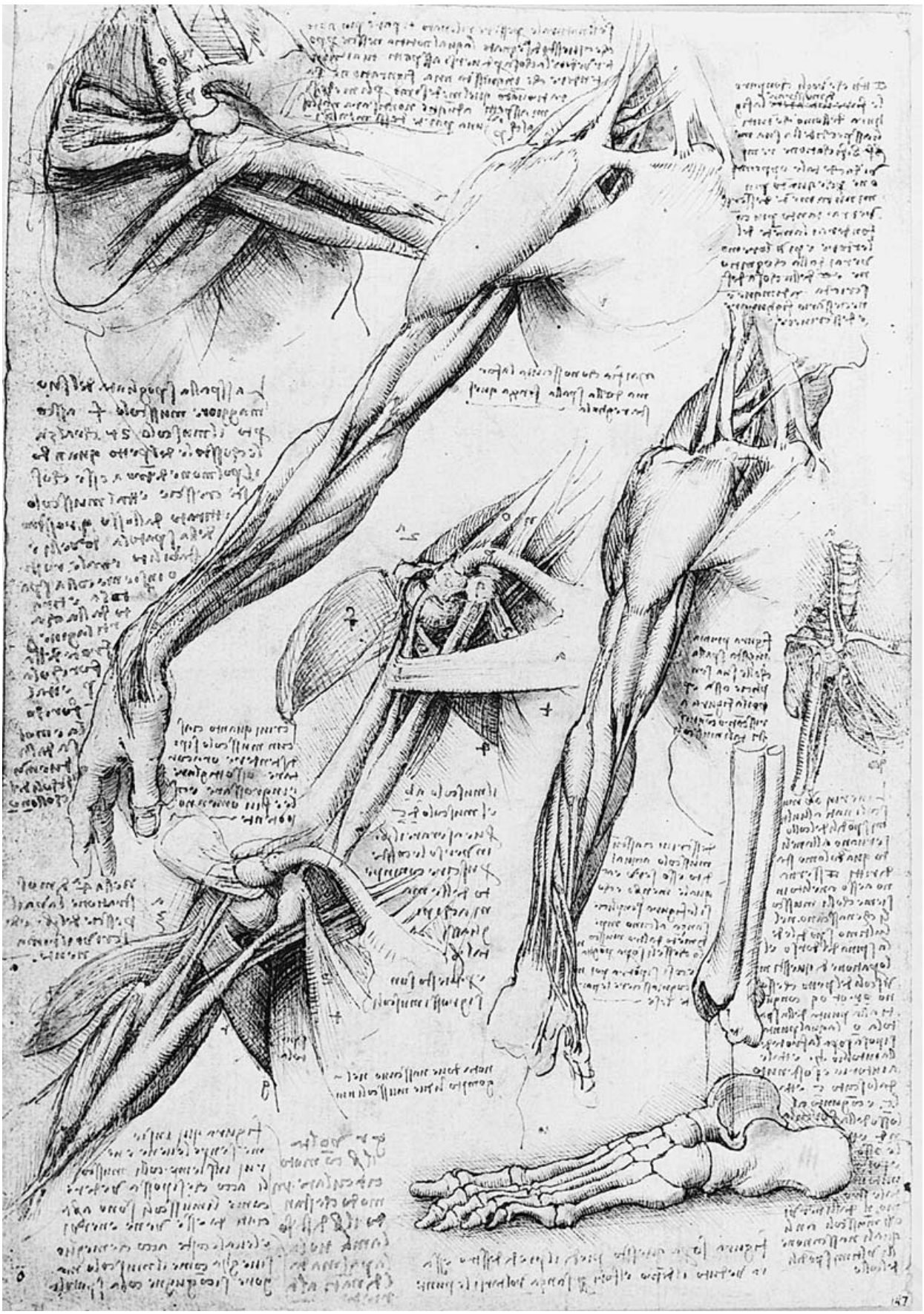


Figura 116 Fragment din caietele de însemnări ale lui LEONARDO DA VINCI

Raportul dintre cunoştinţele intelectuale şi reprezentarea vizuală este adesea greşit înţeles. Unii teoreticieni consideră că un concept abstract poate fi redat direct într-o imagine, pe cînd alţii afirmă că noţiunile teoretice nu fac altceva decît să tulbure realizarea picturală. Adevărul pare a fi că orice abstracţiune poate fi transpusă într-o formă vizuală, devenind astfel parte autentică a unui concept vizual. Afirmaţia lui Leonardo că „Gîtul are patru mişcări, prima fiind ridicarea şi a doua coborîrea feţei, a treia — întoarcerea spre dreapta sau spre stînga, iar a patra — aplecarea capului în dreapta ori la stînga" nu implică în sine o anumită imagine. Ea se bazează însă pe un concept vizual, şi oricine poate utiliza această noţiune teoretică cercetînd mecanismele celor patru mişcări în corpul omenesc şi formîndu-şi o idee vizuală proprie.

Deşi temporar ieşit din modă, studiul anatomic îi este util artistului, deoarece îi permite să dobîndească concepte vizuale despre lucruri care nu pot fi văzute direct, dar care îl ajută să dea formă celor ce pot fi văzute. Corpul omenesc este un fel de sac plin cu obiecte ale căror figuri, deşi dau naştere unor protuberanţe evidente, nu pot fi percepute clar din cauză că sacul atenuează contururile şi ascunde tot ce nu apare la exterior. Astfel, figura sacului este mai degrabă haotică şi incertă. Ei trebuie să i se aplice o schemă formală, şi, aşa cum am subliniat mai sus, există nenumărate moduri de a face aceasta. Unele dintre ele se pot baza pe cunoaşterea formei şi îmbinării muşchilor, tendoanelor şi oaselor de sub piele. Avînd în memorie imaginea acestor structuri interne, artistul poate inventa scheme care interpretează exteriorul în concordanţă cu interiorul. Ceva foarte asemănător se poate spune despre creatorii de ilustraţii anatomice, fiziologice sau biologice.

Cum a reprezenta un obiect înseamnă a arăta unele dintre proprietăţile lui specifice, putem adesea realiza cel mai bine acest scop abătîndu-ne pronunţat de la aspectul „fotografic". Acest lucru este foarte clar în cazul diagramelor. Planul liniilor de metrou publicat de Societatea de transport din Londra oferă informaţiile dorite cu cea mai mare claritate, încîntînd totodată ochiul cu armonia desenului său (fig. 117). Efectul se realizează prin eliminarea tuturor amănuntelor locale, cu excepţia trăsăturilor topografice semnificative, adică reţeaua de staţii şi de legături. Toate rutele sînt reduse la linii drepte, iar toate unghiurile la două, foarte simple, cel de 90° şi cel de 45°. Planul implică foarte multe omisiuni şi deformări, dar tocmai de aceea el constituie cea mai bună imagine posibilă a realităţii menite s-o reprezinte. Un alt exemplu poate fi găsit tot la Leonardo, care ne spune: „După ce aţi înfăţişat oasele mîinii, dacă vreţi să înfăţişaţi peste acestea muşchii ce se prind de ele, faceţi linii punctate în locul muşchilor. Spun linii punctate şi nu linii pline, pentru a arăta care muşchi trece pe sub sau peste celălalt, ceea ce nu se poate indica folosind linii pline." Nu se ţine seamă decît de punctele de atac şi de intersectările în spaţiu. Redarea mărimii şi formei muşchilor ar distrage sau obstrua vederea.

Expresia transmisă de o formă vizuală este clară doar în măsura în care sînt clare trăsăturile perceptuale ce îi servesc drept suport. O linie curbată clar îşi exprimă caracterul mai mult sau mai puţin pronunţat al curburii cu o claritate corespunzătoare. Dar o linie a cărei structură generală este confuză pentru ochi nu poate comunica nici un înţeles. Un artist poate picta o imagine în care recunoaştem uşor un tigru feroce, dar dacă nu este ferocitate în culoare şi în linie, tigrul ne va părea împăiat, iar ferocitatea poate exista în culori şi în linii doar dacă se subliniază cu precizie trăsăturile perceptuale respective.

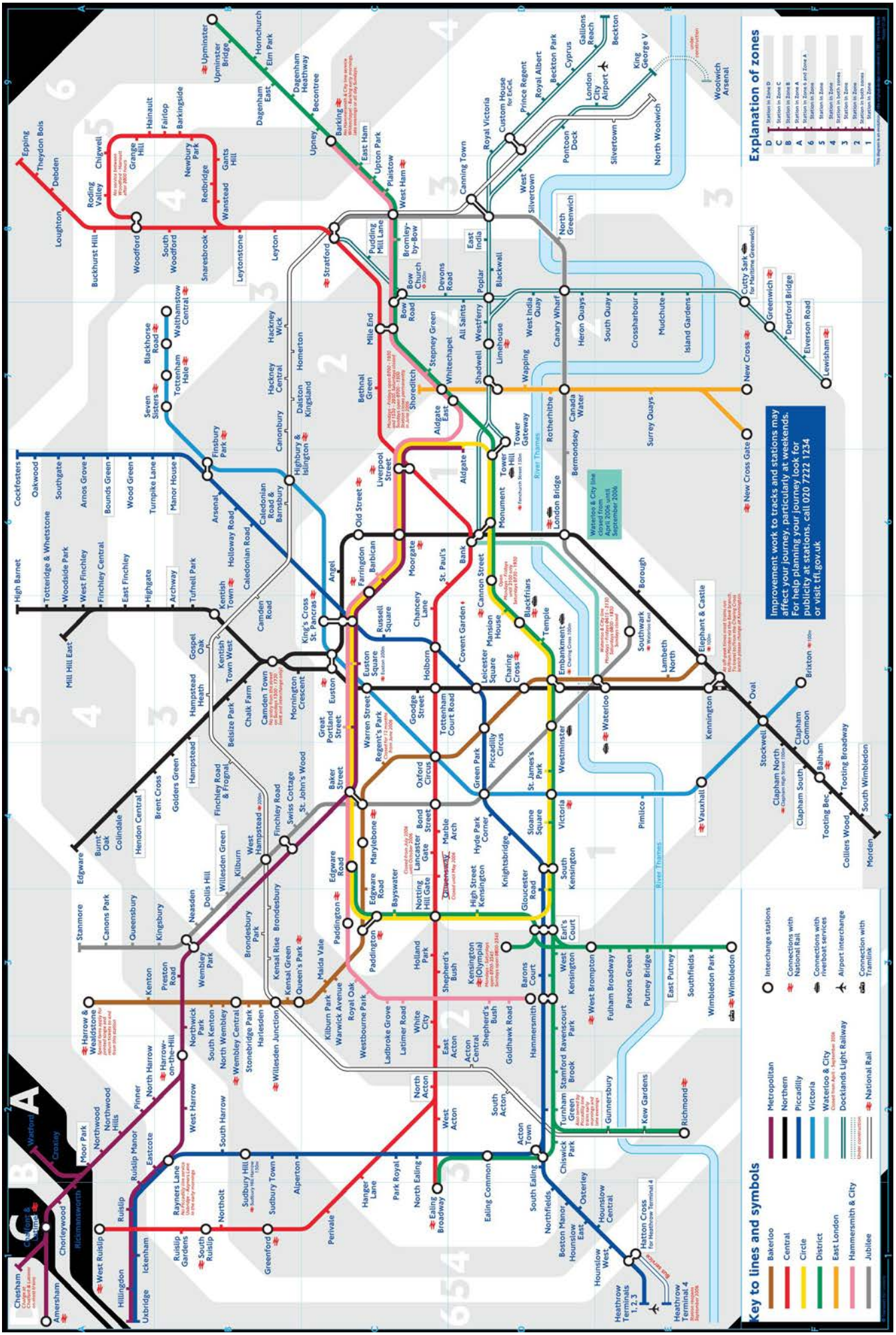

Explanation of zones
Key to lines and symbols
Bakerloo
Central
Circle
District
East London
Hammersmith & City
Jubilee
Metropolitan
Northern
Piccadilly
Victoria
Waterloo & City
Docklands Light Railway
National Rail
Interchange stations
Connections with National Rail
Connections with riverboat services
Airport interchange
Connection with Tramlink
Improvement work to tracks and stations may affect your journey, particularly at weekends. For help planning your journey look for publicity at stations, call 020 7222 1234 or visit tfl.gov.uk
Waterloo & City line closed from April 2006 until September 2006
Epping
Theydon Bois
Debden
Loughton
Roding Valley
Chigwell
Grange Hill
Hainault
Fairlop
Barkingside
Newbury Park
Gants Hill
Redbridge
Wanstead
Buckhurst Hill
Woodford
South Woodford
Snaresbrook
Leytonstone
Leyton
Stratford
Upminster
Upminster Bridge
Hornchurch
Elm Park
Dagenham East
Dagenham Heathway
Becontree
Upney
Barking
East Ham
Upton Park
Plaistow
West Ham
Canning Town
Royal Victoria
Custom House for ExCeL
Prince Regent
Royal Albert
Beckton Park
Cyprus
Gallions Reach
Beckton
London City Airport
King George V
Woolwich Arsenal
Woolwich
North Woolwich
Silvertown
West Silvertown
Pontoon Dock
North Greenwich
Cutty Sark for Maritime Greenwich
Greenwich
Deptford Bridge
Elverson Road
Lewisham
New Cross
New Cross Gate
Surrey Quays
Canada Water
Canary Wharf
Heron Quays
South Quay
Crossharbour
Mudchute
Island Gardens
West India Quay
Wapping
Limehouse
Westferry
Shadwell
All Saints
Poplar
Blackwall
East India
Devons Road
Bow Road
Bow Church
Bromley-by-Bow
Mile End
Stepney Green
Whitechapel
Shoreditch
Aldgate East
Aldgate
Tower Gateway
Tower Hill
Monument
London Bridge
Rotherhithe
Bermondsey
Borough
Southwark
Lambeth North
Elephant & Castle
Kennington
Oval
Stockwell
Clapham North
Clapham Common
Clapham South
Balham
Tooting Broadway
Tooting Bec
Colliers Wood
South Wimbledon
Morden
Brixton
Vauxhall
Pimlico
Waterloo
Westminster
St. James's Park
Victoria
Sloane Square
Knightsbridge
Hyde Park Corner
Green Park
Piccadilly Circus
Charing Cross
Embankment
Temple
Blackfriars
Mansion House
Cannon Street
St. Paul's
Bank
Liverpool Street
Moorgate
Barbican
Farringdon
Chancery Lane
Holborn
Covent Garden
Leicester Square
Tottenham Court Road
Goodge Street
Euston Square
Euston
Warren Street
Regent's Park
Great Portland Street
Baker Street
Oxford Circus
Bond Street
Marble Arch
Lancaster Gate
Marylebone
Edgware Road
Bayswater
Notting Hill Gate
High Street Kensington
Gloucester Road
South Kensington
Earl's Court
West Kensington
West Brompton
Fulham Broadway
Parsons Green
Putney Bridge
East Putney
Southfields
Wimbledon Park
Wimbledon
Barons Court
Hammersmith
Ravenscourt Park
Stamford Brook
Turnham Green
Chiswick Park
Kew Gardens
Richmond
Gunnersbury
Acton Town
South Ealing
Northfields
Boston Manor
Osterley
Hounslow East
Hounslow Central
Hounslow West
Hatton Cross for Heathrow Terminal 4
Heathrow Terminals 1, 2, 3
Heathrow Terminal 4
Ealing Broadway
Ealing Common
Acton Central
East Acton
White City
Shepherd's Bush
Holland Park
Kensington (Olympia)
Latimer Road
Ladbroke Grove
Westbourne Park
Royal Oak
Bayswater
Paddington
Maida Vale
Warwick Avenue
Kilburn Park
Queen's Park
Kensal Green
Kensal Rise
Brondesbury
Brondesbury Park
Willesden Junction
Harlesden
Stonebridge Park
Wembley Central
North Wembley
South Kenton
Kenton
Preston Road
Wembley Park
Northwick Park
Harrow & Wealdstone
Harrow-on-the-Hill
North Harrow
Pinner
Northwood Hills
Northwood
Moor Park
Rickmansworth
Chorleywood
Chesham
Amersham
Uxbridge
Hillingdon
West Ruislip
Ickenham
Ruislip
Ruislip Manor
Eastcote
Rayners Lane
Ruislip Gardens
South Ruislip
Northolt
West Harrow
South Harrow
Sudbury Hill
Sudbury Town
Alperton
Perivale
Greenford
Hanger Lane
Park Royal
North Ellingham
North Acton
West Acton
South Acton
Acton Town
Kew Gardens
Richmond
Gunnersbury
Turnham Green
Chiswick Park
Stamford Brook
Ravenscourt Park
Hammersmith
Barons Court
West Kensington
Earl's Court
Gloucester Road
South Kensington
Knightsbridge
Sloane Square
Victoria
Westminster
St. James's Park
Pimlico
Vauxhall
Waterloo
Kennington
Oval
Stockwell
Clapham North
Clapham Common
Clapham South
Balham
Tooting Broadway
Tooting Bec
Colliers Wood
South Wimbledon
Morden
Brixton
Elephant & Castle
Lambeth North
Southwark
Borough
Bermondsey
Rotherhithe
Canada Water
Surrey Quays
Canary Wharf
Heron Quays
South Quay
Crossharbour
Mudchute
Island Gardens
Greenwich
Deptford Bridge
Elverson Road
Lewisham
New Cross
New Cross Gate
Cutty Sark for Maritime Greenwich
Woolwich Arsenal
Woolwich
North Woolwich
Silvertown
West Silvertown
Pontoon Dock
North Greenwich
Canning Town
Royal Victoria
Custom House for ExCeL
Prince Regent
Royal Albert
Beckton Park
Cyprus
Gallions Reach
Beckton
London City Airport
King George V
Upminster
Upminster Bridge
Hornchurch
Elm Park
Dagenham East
Dagenham Heathway
Becontree
Upney
Barking
East Ham
Upton Park
Plaistow
West Ham
Stratford
Leyton
Leytonstone
Snaresbrook
Wanstead
Redbridge
Newbury Park
Grange Hill
Chigwell
Roding Valley
Loughton
Debden
Theydon Bois
Epping
Woodford
Buckhurst Hill
Walthamstow Central
Blackhorse Road
Tottenham Hale
Seven Sisters
Finsbury Park
Highbury & Islington
Canonbury
Dalston Kingsland
Hackney Central
Hackney Wick
Homerton
Bethnal Green
Mile End
Bow Road
Bow Church
Bromley-by-Bow
Devons Road
Stepney Green
Whitechapel
Shoreditch
Aldgate East
Aldgate
Tower Gateway
Tower Hill
Monument
London Bridge
Rotherhithe
Bermondsey
Canada Water
Surrey Quays

Figura 118 este luată dintr-o xilogravură de Dürer, care reprezintă capul lui Iisus încununat cu spini. Direcţia, curbura, strălucirea şi poziţia spaţială sînt astfel definite încît fiecare element perceptual contribuie la redarea unei expresii precise de suferinţă, întemeiată pe trăsături ca pleoapa grea ce se lasă peste privirea fixă. Nu se întîmplă deseori ca forma vizuală să ne ofere o asemenea îmbinare simplă de elemente simple, dar oricît de complexă ar fi configuraţia culorilor, maselor sau contururilor, ea îşi va transmite mesajul doar dacă, în felul său propriu, va avea precizia liniilor lui Dürer.

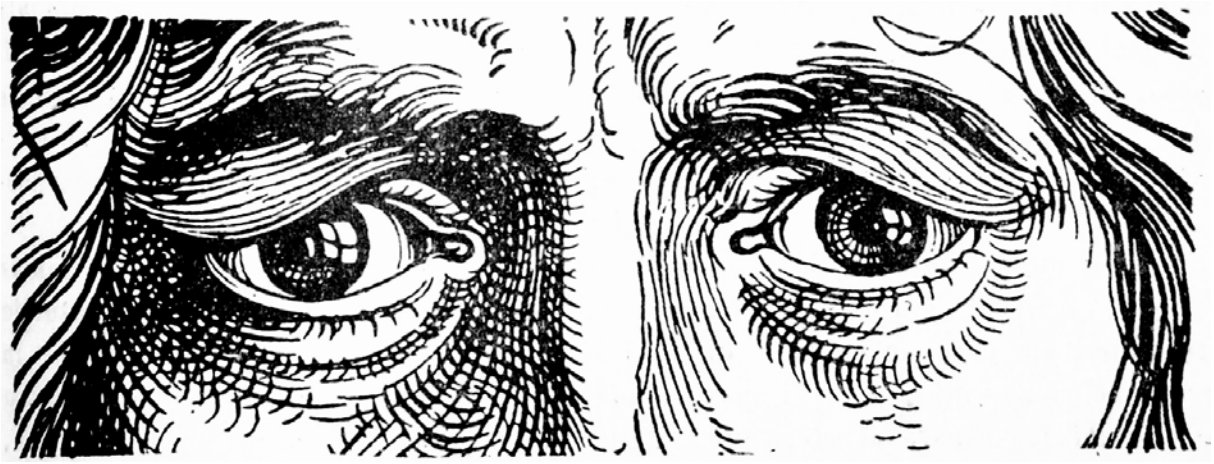


Figura 118